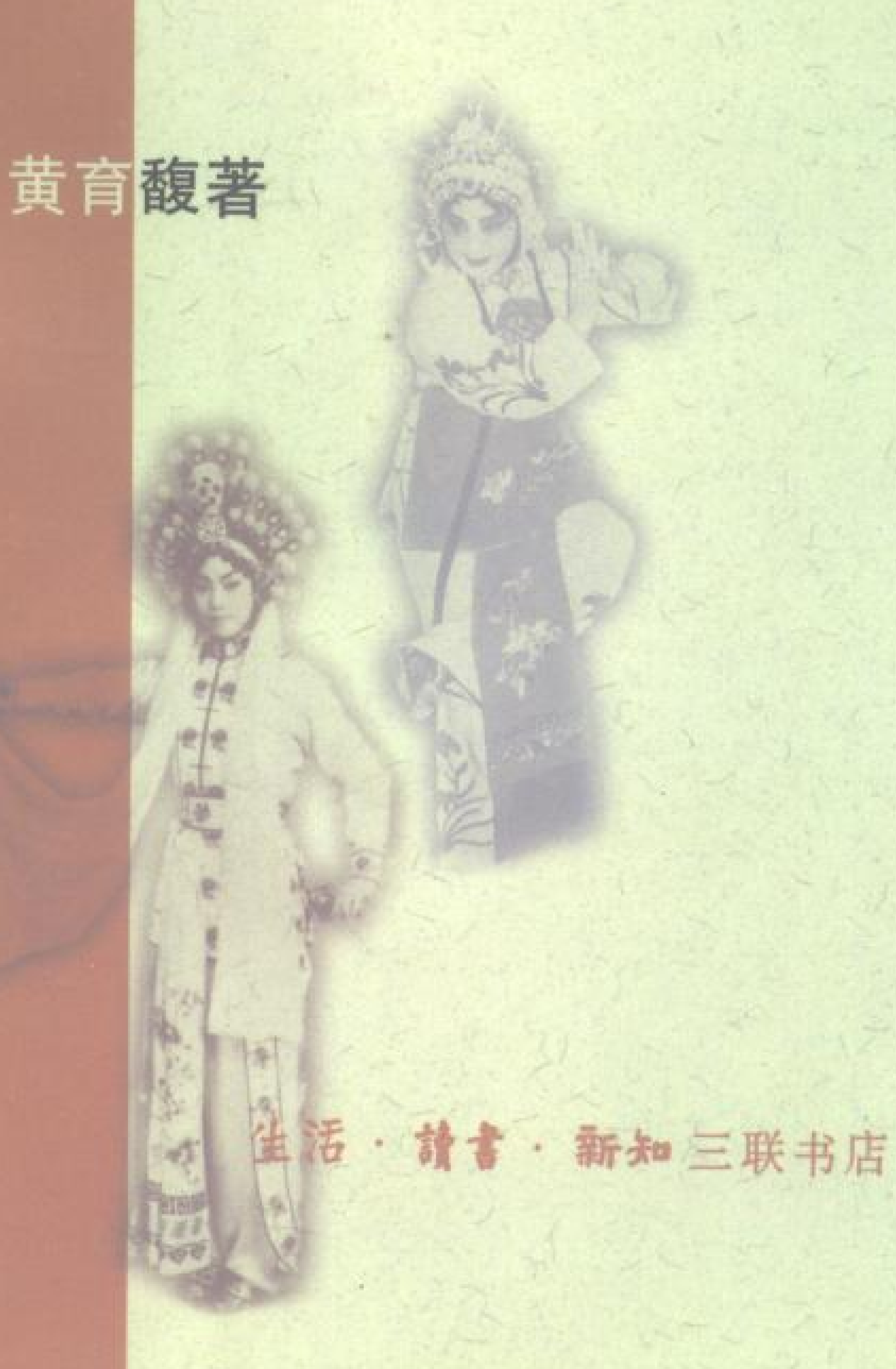
SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY




# 京剧·跷和中国的性别关系

## (1902-1937)

黄育馥著



生活·讀書·新知三联书店

三联◉哈佛燕京学术丛书

# 京剧·跷和中国的性别关系

## (1902—1937)

黄育馥著

生活·讀書·新知三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard - Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

**图书在版编目(CIP)数据**

京剧·跷和中国的性别关系 1902～1937/黄育馥著.
北京:生活·读书·新知三联书店,1998.12
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7-108-01187-5

Ⅰ.京… Ⅱ.黄… Ⅲ.京剧-文艺社会学-研究-中国-现代 Ⅳ.J821.32-05

中国版本图书馆CIP数据核字(98)第10888号

**责任编辑** 许医农
**封面设计** 宁成春
**出版发行** 生活·讀書·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)
**邮　　编** 100010
**经　　销** 新华书店
**排　　版** 北京新知电脑印制事务所
**印　　刷** 北京市宏文印刷厂
**版　　次** 1998年12月北京第1版
1998年12月北京第1次印刷
**开　　本** 850×1168毫米 1/32 印张7.25
**字　　数** 147千字
**印　　数** 0,001-7,000册
**定　　价** 13.00元

# 前　　言

我出生于一个艺术家的家庭，母亲是著名的京剧演员。因此，我从小耳濡目染，成了一名戏迷。还记得幼时，放学以后，我常常随母亲去剧场，在后台看母亲和她的同事们化装。开戏后则坐在舞台的边幕后面，静静地欣赏他们的表演。对于童年时代的我来说，这无疑是生活中的一大乐事。从那时起，京剧就以它动人的故事、多彩的人物、艳丽的服装和激烈的武打强烈地吸引着我，而其中使我觉得特别有趣的则是旦角演员经常使用的跷——一双用来模仿中国封建社会妇女缠足的木制小脚。我至今还记得母亲的那对木跷——那么精致，那么小巧，上面套着一双用缎子缝制的小红鞋，鞋尖上缀着彩色丝线做成的穗子，鞋帮上还有外婆亲手刺绣的美丽图案。对于我来说，这不像是舞台上使用的道具，倒更像是一件精美的手工艺品。

多年之后，我开始致力于社会学研究，尤其是性别研究。这时，当我再来看我所熟悉的京剧时，它在我眼中却显得比以前内涵更加深刻，内容也更加丰富了。我发现，虽然京剧在剧情中和表演上充满了虚构，却的的确确在很大程度上反映了中国历史上不同时期的社会现实。这一点在跷这一小小的舞台道具上得到了极明显的体现。尤其是从 20 世纪初跷在京剧舞台上的兴衰之中，可以看出当时中国社会上性别关系的变化。本项研究的

目的就在于揭示这一艺术现象的社会内涵。

在撰写本书的过程中，我得到了我在日本御茶水女子大学的五位导师的精心指导和帮助，他们是：女性文化研究中心教授、著名文化人类学家原广子先生，音乐系主任德丸吉彦先生，舞蹈系教授森下哈鲁米先生，中国文学系教授、现御茶水女子大学校长佐滕保先生，教育系教授、文化人类学家田中真砂子先生。我的中方导师、原中国社会学学会会长、北京大学社会学系教授袁方先生在我完成博士研究的全部过程中也始终给予我极大的帮助和鼓励。在这里，我谨向我的各位导师以及关心和帮助过我的御茶水女子大学人间文化科博士计划负责人森隆夫教授和我的论文推荐人本田和子教授表示深深的敬意和感谢。

我还要感谢我所在的工作单位中国社会科学院文献信息中心、中国社会科学院外事局和日本文部省学术振兴会。没有它们的热情关怀和经济资助，此项研究是不可能完成的。

在东京学习期间，我利用了御茶水女子大学女性文化研究中心的藏书以及御茶水女子大学图书馆、早稻田大学戏剧博物馆图书馆、东京大学东洋文化研究所图书馆、东洋文库和日本国会图书馆的藏书。它们收藏的珍贵史料和周到的服务为我的研究提供了极大的便利。

在北京和上海从事此项研究期间，我获得了以下单位和部门的热情支持：中国社会科学院近代史研究所图书馆、北京图书馆、中国科学院图书馆、首都图书馆、第一档案馆、梅兰芳纪念馆、北京京剧院、北京市戏曲学校、中国戏曲学院、中国艺术研究院戏曲研究所资料室、上海京剧院和上海市戏曲学校。在此，谨向它们致以衷心的谢意。

我的研究得到许多艺术家的热心帮助。五年间，我先后访

问了三十几位京剧界人士和京剧爱好者，或召开座谈会，或登门求教，或参观访问。每到一处，均受到热情接待，受益匪浅。我访问的人士有：

已故京剧界前辈、前中国戏曲学院教授、前王瑶卿艺术研究会名誉会长程玉菁先生（1995年3月病逝于北京），著名京剧表演艺术家和教育家、前上海市戏曲学校校长、教授张美娟女士（1995年12月病逝于上海），著名京剧教育家，北京市戏曲学校创始人之一荀令文先生（1998年8月病逝于北京）；

京剧界前辈、著名京剧表演艺术家李金鸿先生、王金璐先生、吴素秋女士、李慧芳女士；

京剧界前辈齐英才先生、于世文先生、赵德勋先生、周金莲女士、杜奎三先生、马玉秋先生；

著名京剧表演艺术家梅葆玖先生、梅葆玥女士、孙毓敏女士；

著名京剧演员李炳淑女士、秦雪玲女士、方小亚女士；琴师虞化龙先生；剧作家袁韵宜女士、王涌石先生；导演董绍瑜先生、孔小石先生；

京剧界领导同志吴江先生、李浩天先生、陆翱先生、徐幸捷先生、胡开俊先生、田恩荣先生、周清明先生；

北京市戏曲学校资料室负责人钱贵源先生、主任舞台技师侯燕玲女士、教师步玉华女士、张静艾女士、京剧评论家何宝堂先生。

我的研究还得到著名京剧演员、现旅居美国的齐淑芳女士；京剧界前辈徐东来女士；四大名旦之一尚小云先生生前的私人秘书张静榕先生；已故京剧名武旦余玉琴先生之曾孙女余玲女士；京剧评论家马铁汉先生和刘松昆先生和京剧票友朱敏才女

士的大力帮助。此外，原北京市戏曲学校在校学员王欣女士和她的母亲热情支持了我的研究；天津大学的郭崇涛教授为我提供了广东会馆的照片；中国社会科学院文献信息中心声像室的王爱群先生为书中照片的拍摄、加工和整理提供了热诚帮助。

我谨在这里向所有曾给予我指导和帮助的人们表示由衷的感激，并向已经永远离开了我们的程玉菁先生、张美娟女士和荀令文先生表示深切的怀念。

当然，我不能忘记我的母亲，北京市戏曲学校退休一级演员教师黄玉华在我的研究中的重要作用。是她和她的朋友和同事们为我安排了上述访问座谈，使我的研究得以顺利进行。

这部著作的原稿是用英文撰写的。在撰写英文文稿的过程中，我得到许多中外朋友的帮助，并发展了与她们之间的真挚友谊。我在这里特别要提出感谢的是岛津美和子小姐、T. 里奇小姐和石井妙子小姐。她们在协助我加工审校英文原稿和摄像方面做了大量的工作。此外，池田惠子小姐、翁林青小姐、金启蕾小姐和谢梦雨小姐在计算机录入方面也提供了许多帮助。她们对京剧艺术的热情爱好令我感动，她们的深情厚谊将永远铭记在我心中。

我还要衷心感谢中国社会科学院社会学所研究员苏国勋先生对这部书的全力推荐；感谢丛书编委会对它的热情肯定以及美国哈佛燕京学社和三联书店对于出版这部著作所给予的极大支持。

黄育馥

1998年10月于北京

# 目　　录

# 照 片 目 录

CHINESE GENDER RELATIONS AS SEEN THROUGH *QIAO* IN PEKING OPERA(1902—1937)

# CONTENTS

# LIST OF PICTURES

# 第 *1* 章

# 导言

## 1. 研究的目的和范围

在中华民族的传统文化中，京剧占据着十分重要的地位。自1790年四大徽班进京以来，京剧从形成到发展，以其丰富多彩的剧目，绚烂华丽的服装，高难优美的动作，韵味十足的唱腔，神妙夸张的化装，以及它的一辈辈杰出的艺术家，曾吸引了一代又一代观众。古今中外不少文人学者不惜笔墨，为它著书立说，或解释它的行话术语，或介绍它的行当流派，或记述它的渊源历史，或赞颂它的艺术大师……总之，他们曾详尽地阐释了它的方方面面。

然而，本项研究却拟从一个全新的角度来看京剧，即从社会学和性别研究的角度，把京剧作为一种社会文化现象，把京剧的历史作为一部了解中国两性之间关系变化的社会史来研究。这项研究之所以可能，是因为京剧与任何一种艺术一样，它源于生活，反映生活，并从其诞生之日起 ，就深深地植根

于社会生活之中。中国历朝历代的重大社会变化或重要习俗，几乎无一不在京剧舞台上有所表现；各个历史时期内居统治地位的价值标准和社会角色期待，几乎无一不在京剧舞台上得到宣扬；而中国封建社会中作为两性之间关系基调的男尊女卑、男强女弱，更在京剧中得到充分的反映。这一点在传统京剧中用以模仿中国封建社会妇女缠足的道具——跷——上也有着明显体现。

跷是传统京剧中扮演某些女性角色(即旦角)的演员在表演时使用的一种道具。演员将一对木跷绑在脚上表演，叫做“踩跷”。20世纪初期传统京剧旦角艺术发展中的重要变化之一就是许多旦角演员在表演中不再踩跷。本项研究就是以性别研究的观点来对跷这一小小的道具进行剖析，由之揭示它的社会内涵，证明在踩跷问题上出现的变化与当时中国社会中的性别意识和社会结构之间的密切关系。

本研究主要有以下三个目的：

第一，对什么是跷做出具体而准确的描述。在第一章内，我将指出在以往国内外对跷的研究中出现的误释，并用照片形象地说明跷的概念。今天国内的许多年轻人对跷都知之甚少，甚至闻所未闻。有些年轻的演员也不曾亲眼见过跷是什么样子。这种情况是可以理解的，因为在新中国成立后不久，自1952年起，跷就被作为封建主义的象征遭到了严厉的批判，并禁止在舞台上使用了。[1]直到80年代中期，跷才在北京的舞台上再度出现。据知，目前在北京只有北京京剧院的花旦演员秦雪玲女士仍用跷表演。另外，前北京市戏曲学校的学员王欣也曾练习跷功。鉴于跷在舞台上绝迹了长达40余年之久，它对于今天的许多人来说显得很陌生就不足为怪了。

第二，从社会—文化的角度对1902—1937年跷在京剧舞台上的兴衰变化作出分析。这一时期，中国社会发生了许多深刻的变化，它们影响了中国的性别意识和社会结构，也影响了跷在京剧中的使用。本书在第三章和第五章回顾了从京剧诞生时起跷的使用情况，以及1909年以后某些旦角演员对跷废弃不用的经过。第四章则从封建中国的性别意识和社会结构方面分析了跷的功能。第六章分析了导致新型女性角色出现和最终导致京剧界内外性别关系变化的社会文化环境。

第三，本书试图说明，跷所体现的美学标准和跷的主要功能随着时间的流逝而发生变化。正如我们将会看到的，20世纪初以后，跷的社会和象征功能在不断减弱，而它的技术功能则显得相对重要起来了。

这里要指出的是，本项研究无意对跷作出任何绝对的价值判断，而只想依据事实对它作出客观的分析，以得出一个合理的结论。本书也不是对跷的全面说明，而只将论证的范围限定于跷的主要类型——“硬跷”。因此，除特别注明处外，书中所提到的“跷”均指“硬跷”。论证的时间跨度则限定在1902年到1937年之间，即在旦角踩跷问题上出现最重要的改革的时期。论证的地域限定在北京，因为这里是京剧的诞生地，也是京剧界的许多重要代表人物率先废弃踩跷的地方。

全书中有三个年代是读者需要注意的：1902年、1909年和1937年。1902年，废弃旦角踩跷的带头人王瑶卿先生在《儿女英雄传》一剧中扮演配角张金凤，并对剧中踩跷的女主角十三妹产生兴趣，萌生了改革的念头。1909年，他打破先例，大胆创新，以自己独特的风格扮演了不踩跷的十三妹并取得成功。此后，王瑶卿继续他的改革，后起的四大名旦也不同程度地继承和发展

了他的改革成果。1937年日本帝国主义侵华,抗日战争爆发,京剧发展进入低潮。在日伪统治下，沦陷区的剧团编演新戏常受到种种限制,而一些著名演员为抗议日军入侵,也息影剧坛(如梅兰芳先生曾蓄须明志,程砚秋先生隐居务农)。这使得1937年以后新编剧目大大减少。这些新编剧目绝大多数不用跷。少数改编剧目中,尤其是表现凶杀、色情、恐怖等情节的剧目中,则仍然使用跷功。但总的看来，这一时期京剧在旦角踩跷问题上的变化远不及前一时期那样突出。

还有一些问题也很有意思，但在本书中未及论证。如1952年以后的废跷以及20世纪80年代它在京剧舞台上的再次出现。这些问题将作为今后继续研究的课题。

## 2. 研究的背景

本项研究是在前人从事的相关研究的基础上进行的。其中，20世纪80年代以来在国内取得蓬勃发展的女性研究为本研究提供了观察和分析问题的视角与方法，而古今中外有关京剧艺术和踩跷的种种研究与论述则为本研究提供了大量可供分析和参考的资料与依据。

### (1)方兴未艾的中国女性研究

长期以来，性别关系一直是许多人感兴趣的话题。当前在不少国家里，从事女性研究的人们都将关于男女两性的问题作为自己的研究课题，并将其研究的范围从单纯研究女性扩展到

研究男女两性,称之曰“性别研究”。在中国,“妇女研究”的提法则仍然被普遍用来描述对女性及其与男性的关系的研究。1991年,这一术语作为一个条目出现在由雷洁琼先生任主编的《中国大百科全书·社会学卷》内。当时邓伟志先生和贺正时先生为“妇女研究”下了如下定义:“一个以女性为对象的跨学科综合研究领域。有广义狭义之分。狭义的妇女研究,主要探讨妇女在政治、经济、文化、教育和家庭生活等领域中的问题,即研究妇女的社会属性。广义的妇女研究,除了研究妇女的社会属性以外,还研究妇女的生理问题,即研究妇女的自然属性。”妇女研究的范围是“运用哲学、经济学、历史学、生理学、心理学、教育学、法学、伦理学、社会学、家庭学、人类学、人口学、美学等学科的成果,探讨男女之间的社会共性和社会差异性,阐明妇女与立法、妇女与婚姻家庭、妇女就业、妇女生理卫生与保健、妇女心理与成才、妇女教育、妇女道德、女性美、妇女与人口诸方面的问题,从而找出提高妇女思想政治素质、文化技术素质、心理素质和身体素质的途径。”(第70—71页)

虽然中国的女性研究在80年代初期还处在初始阶段,但发展的速度很快。80年代中期以后,在全国的20余个省、直辖市和自治区内出现了妇女研究中心,其中不少设在高等院校,如河南省郑州大学的妇女研究中心、北京大学妇女研究中心、中国人民大学的妇女研究中心等。此外,在过去的十年内,国内出版了大量研究妇女问题的专著、报纸和刊物。它们从不同的角度探讨了过去和现在中国女性生活中的方方面面。许多妇女研究组织还开展了多项有关中国妇女社会地位的调查,并发表了它们的调查结果。如陶春芳和蒋永萍主编的《中国妇女社会地位调查》(1993)、胡善瑾编的《江苏妇女社会地位透视》(1993)、

龚存玲编的《安徽妇女社会地位调查》(1993)等。这些著作不仅从理论上，而且用详尽准确的统计数字说明了当代中国妇女的现状。

在许多人致力于对当代中国妇女研究的同时，有些学者也进行了对中国妇女的历史研究。他们通过研究有关中国历史上重大政治事件的史料和不同历史时期内当权者对妇女的政策，从史学的角度探讨妇女问题，并整理出版了不少有价值的史料。[2]这些著作为我们了解中国历史上妇女的地位和作用提供了丰富的资料。

另一些学者则从女性研究的观点出发研究中国的传统文化。例如，自 1993 年以来，北京大学妇女研究中心召开了多次"传统文化与中国妇女国际研讨会"，会上中外学者在详细分析中国的哲学、宗教和文学的基础上，深入讨论了传统文化与妇女的相互作用。(北京大学妇女研究中心，1993 年，第 1 期，第 3 页)

总之，自 80 年代以来，女性研究在中国已取得了引人注目的发展，这些研究涉及的范围十分广泛，深度也不断增加。不过，到目前为止，京剧这一有着悠久历史并体现着中国文化传统的剧种在女性研究中尚未占据应有的位置，也未受到应有的重视。

### (2)古今中外的京剧研究

京剧有着二百年的历史。二百年来，中外曾有大量文章与专著问世，从各个角度描述或讨论这一具有无限魅力的古老剧种。例如，在京剧史学家张次溪先生于 20 世纪 30 年代编纂成书的《清代燕都梨园史料正续编》中，收集了 32 篇晚清时期的文人

墨客们评介戏曲的作品，其中16篇涉及到京剧的历史，特别是演员们的演出活动、戏班的发展变化、名角的生平简介，以及有关演员的佚事传闻。这些作品中，多数是根据作者与演员的个人交往或他们欣赏演员表演的切身体会而撰写的。

在1910—1940年间，国内出版了更多的关于京剧的著作和刊物。其中有些著作为后人的研究提供了重要的史料和文献，如周剑云编的《鞠部丛刊》(1918)、张肖伧编的《菊部丛谈》(1929)、周明泰编的《五十年来北平戏剧史材》(1932)和《道咸以来梨园系年小录》(1932)、王芷章的《清代伶官传》(1937)等；而潘光旦的《中国伶人血缘之研究》(1941)一书则运用社会学的观点对中国伶人的地理分布、血缘分布和阶级分布进行了系统的分析。在这一时期出版的重要京剧刊物中，有《戏剧月刊》(1928年6月—1931年9月)、《剧学月刊》(1931年1月—1936年6月)、《戏剧旬刊》(1935年12月—1938年2月)等。此外，在有些报纸上还开辟了介绍京剧的专栏，如《顺天时报》有一栏专门登载有关京剧的文章；《盛京时报》、《立言画刊》等经常刊登评论京剧的短文或消息。

中华人民共和国成立后，出版了大批评介京剧不同流派和著名演员的著作、传统京剧的剧本丛书和老艺人的回忆录。1990年，为纪念徽班进京二百周年[3]，一批重要的论证京剧史的著作出版，其中包括苏移的《京剧二百年概观》(1989)、马少波、章力挥主编的《中国京剧史》(上、中编)(1990)等。1992年文化部振兴京剧指导委员会主编的第一份全国性京剧刊物《中国京剧》创刊，开设了“学术研究”、“京剧文化”、“京剧与社会”、“名人专访”、“名作欣赏”、“知识讲座”等栏目，探讨京剧艺术的方方面面。

在台湾，1949年以来也出版过不少京剧方面的重要著作。其中影响最大的当属齐如山著作编集会编的《齐如山全集》(10卷本，1961)。作为梅兰芳先生最亲密的朋友之一和一位著作颇丰的京剧剧作家，齐如山对京剧有着广博的知识和深刻的了解，因此他的著作对于研究京剧极有价值。其他著作，如张大夏的《戏画戏话》(1971)、史焕章的《中华国剧史》(1985)等也对京剧的艺术以及作者与京剧界人士的个人往来作了记载。1983年，著名旦角女演员梁秀娟出版了她的《手、眼、身、法、步——国剧旦角基本动作》，用多幅照片生动地描述了旦角的动作。

京剧不仅在国内有着众多的观众，在国外，尤其在西方国家和日本，也有不少它的爱好者。早在20世纪初，就已经出现了外国人介绍或研究京剧的著作。例如，日本戏剧评论家辻听花在20—30年代曾作为《顺天时报》的专栏作家，用中文撰写和发表了许多记述和评论京剧演员活动的文章。1923年他的《中国戏》一书在日本出版，对京剧作出详尽的介绍，并附有由他本人为京剧演员们拍摄的许多照片。1927年，日本学者波多野乾一的《京剧二百年之历史》由鹿原学人译成中文，并由上海启智印务公司出版。这本书系统地解释了京剧的发展和京剧艺术，时至今日仍不失为一本研究京剧的有价值的参考书。在其他日本学者撰写的著作中，有的记录京剧的表演情况，有的介绍京剧艺术，有的则描写著名京剧演员的演技，如青木正儿的《中国近代戏曲史》(1930)、滨一卫等的《北平的中国戏》(1936)、中丸平一郎的《中华民国的近现代剧》(1939)、石原严彻和冈崎俊夫的《京剧读本》(1956)、河竹繁俊等的《京剧》(1956)、岩城秀夫的《中国戏曲演剧研究》(1973)、冈本文弥的《中国的艺术和艺人》(1973)等。

与此同时，不少西方学者也在其有关这一古老东方剧种的

著作中讨论京剧的历史、艺术和艺术家的生平，帮助那些不大熟悉中国文化的读者更好地了解它。例如，1930年，由刘易斯·阿林顿撰写的英文著作《中国戏——从起源到现状》出版，书中有许多精美的插图。随后，1937年，另一本英文著作，塞西莉亚·曾的《中国戏的秘密——中国戏曲表演中动作和符号释义》问世。自20世纪70年代以来，更多的有关京剧的西文著作出版，如科林·麦克拉斯主编的《现代中国戏剧》(1975)和《中国戏——从诞生到现在》(1983)、玛丽-路易丝·拉茨克的《欧洲人眼里的京剧》(1980)、雷维·阿利的《京剧》(1984)和迈克尔·吉森维尔等的《京剧——中国的戏剧》(1987)等。

总之，中外发表的大量著作和文献全面详细地介绍了出色的京剧艺术家，系统地讨论了京剧的音乐、唱腔、程式化动作、服装、化装、道具……可以说几乎涉及了京剧的各个方面。然而，遗憾的是，目前尚无一本系统全面地研究京剧中女性的地位以及京剧界内性别结构变化的著作。

### (3)跷——一个社会学的课题

如前所述，中华人民共和国成立后不久，1952年，跷被作为中国封建社会妇女缠足的象征而在中国大陆的京剧舞台上禁止使用，并成为舆论批评的目标之一。为响应废跷的号召，一些曾以其高超的跷功著称的演员相继放弃了这门技艺，有些演员还努力尝试以新的步法来取代它。例如，以跷功闻名的花旦演员筱翠花在他的《京剧花旦表演艺术》一书中就曾探讨不踩跷的花旦脚步，并描述了他摸索练习这种新脚步的经验。(筱翠花，1962，第143—157页)

然而，跷终究曾作为某些女性角色不可缺少的道具在京剧中存在了一百余年，因此，在许多中外论京剧旦角艺术的著作中都曾提到它。在这些著作中，常常用一小段文字介绍踩跷和跷的结构。在1949年以前的一些报刊杂志中，也可发现不少评论跷功极好的演员演技的文章，有的文章还零零星星地谈到本世纪初社会上关于旦角是否应该踩跷的争论。不过，这些文章普遍缺乏系统性，因此很难被称作是对跷的研究。

在某些京剧词典中列有"跷"或"跷功"的词条，描述跷的形状和用途，如《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》(张庚、赵景深主编，1983，第287页)和《京剧知识词典》(吴同宾、周亚勋编，1990，第115页)中，都有对跷的简单介绍。在近年来出版的有关京剧史的著作中，有的还刊登了当年一些演员踩跷的剧照，从一些剧照中，读者可以清楚地看到在旦角的裙子或彩裤下面露出的"小脚"(跷)，如《京剧史照》(鲁青等编，1990)。

在国外出版的某些著作中，印有表示跷的结构的插图，如刘易斯·阿林顿(1930，第76页)、滨一卫(1936，第17，66页)、石原严彻(1956，第76页)和辻听花(1923，第102页)等人的著作就是如此。不过，除辻听花外，上述著作中的描绘都是错误的。而辻听花的描绘也嫌过于简单。

鉴于这些著作均是从艺术的角度着眼，却忽视了跷的社会方面，因此都不能说是对跷的完整的分析。而本书所要努力强调的则正是这一直被忽视的方面。

总之，中国的女性研究在20世纪80年代初才开始发展，而迄今为止，京剧尚未在女性研究中占据一席之地。京剧是中国传统文化的重要组成部分，它在很大程度上像一面镜子，反映了不同历史时期内中国的男人和女人们所处社会—文化环境的变

化。因此,本项研究在回顾和总结以往的相关研究的基础上,拟从以下两个方面作出前人不曾作过的新的尝试:(1)从性别研究的角度看京剧;(2)对跷这一特殊的京剧道具进行社会学的分析,把在本世纪初发生的与它有关的变化作为京剧界内性别结构变化的一种表现。

在下一章内,我将对跷的结构做出准确的描述,以澄清我在本章内提到过的误释。

## 3. 论证的依据

本研究论证的依据主要包括以下几类:

(1)第一手资料。其中包括笔者访问年老和年轻的京剧演员、乐师、化装师、剧作家、导演以及京剧界领导同志的谈话记录。

(2)为从事此项研究而拍摄的照片或被访问者提供的照片。

(3)京剧艺术家们的来信。

(4) 19 世纪末、20 世纪初的官方文件或发表在报刊杂志上的文章。

(5) 清代以来出版的有关京剧史和戏曲研究的著作以及老艺术家回忆录。

(6)国外出版的有关京剧的文献。

本书附录由三个部分组成:访谈记录和信函(摘要);余玉琴和王瑶卿艺术生活年表;跷在京剧中的使用及相关历史事件对照表。

在此还要说明的是,本书在引用前人的论述时,通常在引文

后的括号中注明了引文作者的姓名、引文发表的年代及页码。读者可以从本书后的参考书目中，根据引文作者的姓名，查阅有关引文的出处和出版社等详细情况。

## 注 释

[1] 1952年马少波同志在《创造健康、美丽、正确的舞台形象》一文中说，“舞台上表现小脚主要的是跷工。这是集中地表现中国历史上妇女被压迫、被屈辱以致生理残废的病态。封建统治者为了一己的享乐，野蛮地摧残妇女，是我们中华民族历史中的一个污点，根本不应把它通过艺术来表现，更不应该当作艺术来欣赏。……不应该表现小脚，跷工应该废掉，是无疑的了。”见马少波：《戏曲改革论集》，1952，91—92页，上海，华东人民出版社。

[2] 在这里仅列出由中华全国妇女联合会妇女运动研究室主编的几本主要史料性著作：《五四时期妇女问题文选》(1981)、《中国近代妇女运动历史资料，1840—1918》(1991)、《中国妇女运动史料，1921—1927》(1986)、《中国妇女运动历史资料，1927—1937》(1991)、《中国妇女运动历史资料，1937—1945》(1991)和《中国妇女运动历史资料，1945—1949》(1991)等。

[3] 1790年，为庆祝清代乾隆皇帝(1736—1795年在位)的八十寿辰，四个著名的徽剧戏班进京献艺，后来的京剧就是在它们的基础上发展形成的。1990年，为纪念徽班进京二百周年，文化部组织了一系列重要的纪念活动。

# 第 2 章

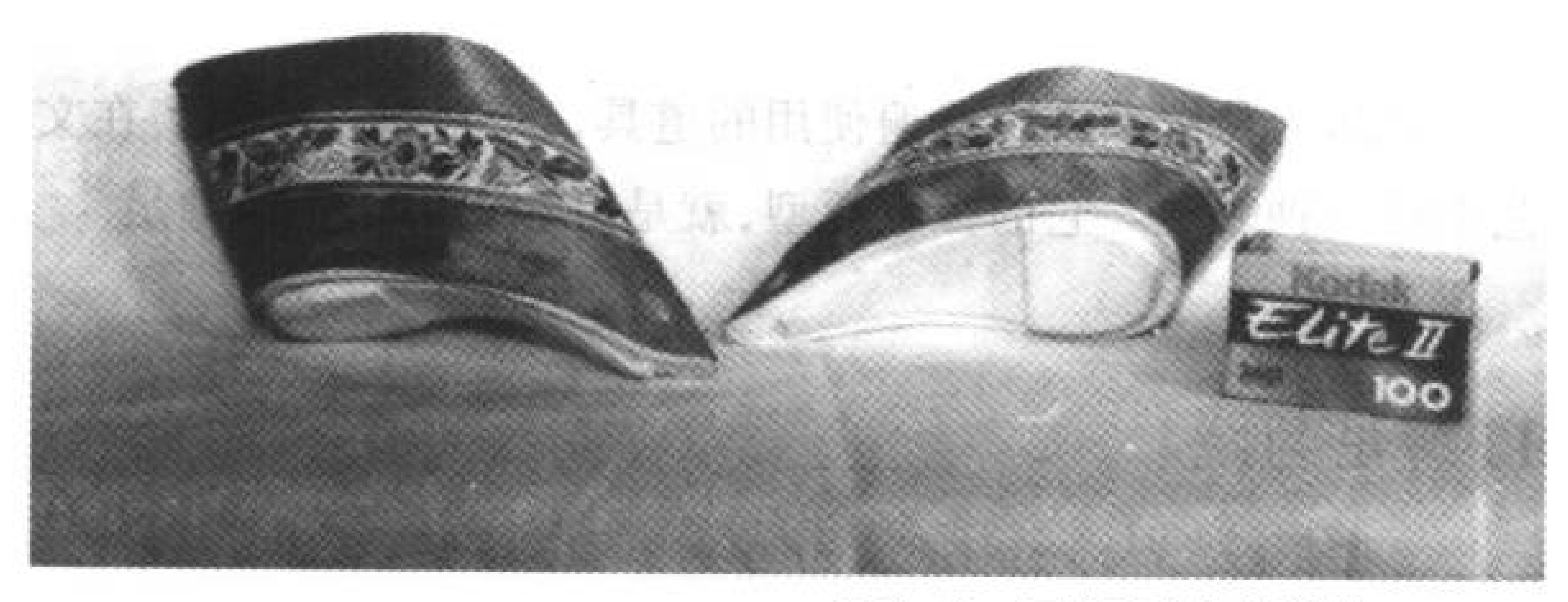
# 跷：奇异的京剧道具

跷作为传统京剧中普遍使用的道具，是当时社会现实在文艺中的一种表现。它的社会原型，就是封建中国妇女的缠足。

## 1. 缠足与跷

千百年来，缠足作为一种封建腐朽的社会习俗，摧残着无数中国妇女。关于缠足习俗出现的确切时间，从公元前的商代到公元后的宋代，人们众说纷纭，其说不一。[1]而比较普遍的看法是，缠足最早出现于南唐李煜在位的时期（公元 969—975 年）。据传当时李煜的一个爱妃用丝帛将双足裹成新月状在一金莲花的花瓣上作舞，以取悦于皇帝。此后，缠足就逐渐成为一种社会习俗，并普及到百姓人家。（陈东原，1937，第 232 页）按照这一习俗，中国的女孩子们在四五岁时就开始缠足，待长成人后，脚的理想长度当不超过三寸。于是，“三寸金莲”就成了衡量中国女性美的一个重要标准和男人们爱慕的对象。（照片 1）英国学者

霍华德·利维在其《中国人的缠足——一种性感的古怪习俗的历史》(1963)一书中曾提到自元代(公元 1299——1368 年)起,中国的男人们就有拿妓鞋行酒,即用放在妓女绣鞋中的酒杯饮酒行令的爱好。[2]有些无聊文人还不惜笔墨,将小脚分门别类,历数小脚的种种样式,细加品评,为其吟诗作赋,著书立说。[3]



[照片 1] 旧时妇女的小脚鞋(王爱群摄)

到了清代,虽然满清政府曾三令五申禁止缠足,但缠足之风在汉民族中依然盛行。以山西省为例。山西省曾是对女子缠足高度重视的地区。晚清时,大同曾有一种名叫"亮脚会"的风俗。每年农历六月初六日,妇女们穿着打扮起来,坐在自家门口,伸出穿着做工精致的绣鞋的双脚供过路人观赏品评。那些脚最小的妇女会得到最多的夸奖称赞。(参见高洪兴等编,1991,第 114 页)20 世纪 30 年代,中国人类学家崔盈科在《礼俗》杂志上发表了他的《山西河东一带之歌谣集》,内有他搜集的六百多首歌谣,其中有一些也生动地反映了当时那里的人们对小脚的重视。如有一

首歌谣表现出男人在挑选妻子时把小脚作为一个重要的条件：

雪白手儿银指甲，
雪白脸儿粉蛋花，
橙红嘴唇糯米牙，
脚儿又小又直扎，
腰儿又细又软插，
典地卖院娶过她，
舍我走路也记她。（崔盈科，1931，第12页）

另一首歌谣描写了一位姑娘如何夸耀自己的美丽：

看我腿，是好腿，
红绸裤子绿穗穗，
看我脚，是好脚，
梅花高底菜碟搁。（崔盈科，1931，第13页）

作为中国封建社会中长期存在的一种重要习俗，缠足在京剧舞台上也有所表现，这就是从它诞生时起就在舞台上使用，并一直使用了近一个半世纪的跷。对于扮演花旦、武旦和刀马旦的演员来说，跷功曾是一种最基本的技能。

## 2. 京剧行当的性别和个性分析

在我们对跷展开讨论之前，先向读者简单地介绍一下京剧

[表 1]

## 传统京剧主要行当及其主要特征一览表

| 行当 | 性别 | 年　龄 | 主要性格特征 | 典型角色 | 基本技能要求 |
|---|---|---|---|---|---|
| **青衣** | 女 | 中、青 | 稳重、端庄、正派 | 贤妻良母、贞节烈女 | 唱 |
| **花旦** | 女 | 中、青 | 活泼、开朗 | 少女、年轻或中年已婚妇女 | 念、做 |
| 闺门旦 | 女 | 青 | 活泼、纯洁；或比较稳重 | 少女、大家闺秀、小家碧玉 | 唱、念、做 |
| 泼辣旦 | 女 | 中、青 | 泼辣、爽快；或狠毒；放荡 | 已婚妇女、母亲 | 念、做 |
| 刺杀旦 | 女 | 中、青 | 泼辣、淫荡 | 淫妇 | 念、做 |
| 玩笑旦 | 女 | 中、青 | 风趣、诙谐 | 放荡不羁的已婚妇女 | 念、做 |
| **花衫** | 女 | 青 | 较青衣活泼，较花旦稳重 | 女神、少女、年轻已婚妇女 | 唱、念、做 |
| **武旦** | 女 | 青 | 勇敢、武工精湛 | 女妖、会武艺的女英雄 | 打 |
| **刀马旦** | 女 | 青 | 勇敢、侠义、会武工 | 女将军、女侠 | 念、做、打 |
| **老旦** | 女 | 老 | 年老、稳重 | 年老的母亲或寡妇 | 唱、做 |
| **彩旦** | 女 | 老、中、青 | 幽默、丑陋；愚蠢；或无情 | 媒婆、禁婆、丑婆、丑女 | 念、做 |
| **老生** | 男 | 老、中 | 严肃、端庄 | 家长、丈夫、官员、帝王 | 唱、念、做、打 |
| 唱工老生 | 男 | 老、中 | 严肃、端庄、沉着 | 家长、丈夫、文官、帝王 | 唱、念 |
| 做工老生 | 男 | 老 | 年老体弱；或颓唐紧张 | 穷苦的老人 | 做 |
| 武老生 | 男 | 老、中 | 严肃、端庄、武工精湛 | 将军 | 唱、打 |
| **武生** | 男 | 中、青 | 英俊、武工精湛 | 将军、武士 | 打 |
| **小生** | 男 | 青 | 清秀、潇洒、英俊 | 书生、文官、将军 | 唱、做 |
| **净** | 男 | 老、中、青 | 粗犷、耿直；或凶残 | 官员、武士、恶霸 | 唱、做、打 |
| 正净 | 男 | 老、中 | 粗犷、耿直 | 官员 | 唱 |
| 副净 | 男 | 老、中、青 | 粗犷、耿直；或阴险凶残 | 官员、武士、恶霸 | 唱、做、打 |
| 武净 | 男 | 中、青 | 粗犷、耿直；或凶残；会武工 | 将军、武士 | 打 |
| **丑** | 男 | 老、中、青 | 丑陋；诙谐善良；或阴险狡猾 | 官员、平民 | 念、做 |
| 文丑 | 男 | 老、中、青 | 丑陋；诙谐善良聪明；或阴险 | 官员、平民 | 念、做 |
| 武丑 | 男 | 中、青 | 丑陋；诙谐机智；或狡猾；会武工 | 武士 | 念、打 |

**参考文献：**吴同宾、周亚勋著《京剧知识词典》第 1—12 页。

中的各类行当。如[表 1]所示，为便于读者了解，特将这些行当按照性别、年龄、个性特征、典型角色和需要掌握的基本技能进行了分类。当然，这只是一个粗略的分类，即仅列出最常见的特征。实际上，每一个行当中都可以有多种不同身份、不同性格、甚至是截然不同的角色。

## 3. 跷的定义和分类

本书对跷的定义是：一种在传统京剧中由扮演某些女性角色的演员使用的道具，用以模仿中国封建社会中妇女的缠足。

跷按照它的结构可分为硬跷和软跷。其中，硬跷又可根据使用跷的女性角色的行当分为文跷和武跷。文跷只供花旦使用，用于表演文戏，即以表现社会生活和家庭生活为主的戏，往往以唱、念、做为主，很少武打场面。青衣、花衫、老旦和彩旦虽然同样是表演文戏的女性角色行当，但都不用跷(无论是文跷还是武跷)。武跷供武旦和刀马旦使用，用于表演武戏，即以表现战争或格斗场面为主的戏，武打在其中占主要地位，演员在表演中重在表现其武功。软跷以及它的经过改良的形式——改良跷——只用于文戏之中，因此无文跷武跷之分。[表 2]对上述四种跷在女性角色行当中的使用情况进行了比较。

硬跷和软跷的结构大不相同，表现在它们使用的材料、观众能够看到的鞋底的长度和踩跷者的脚掌与水平面之间夹角的角度均有所不同。[表 3]说明了硬跷和软跷的上述区别。

下面，让我们分别看一看这两种跷的结构和使用情况。

[表 2]

## 不同女性角色行当使用的跷

| 行当 | 硬跷 | | 软跷 | |
|---|---|---|---|---|
| | 文跷 | 武跷 | 软跷 | 改良跷 |
| 青衣 | / | / | / | / |
| 花衫 | / | / | / | / |
| 老旦 | / | / | / | / |
| 彩旦 | / | / | / | / |
| 花旦 | 文戏（1790 至 1952） | / | 文戏（20 世纪 30 年代初至 1952） | 文戏（20 世纪 30 年代初至 1952） |
| 武旦 | / | 武戏（1790 至 1952） | / | / |
| 刀马旦 | / | 武戏（1790 至 1952） | / | / |

出处:1994 年 3 月 9 日访问李金鸿先生谈话记录。(附录 I(2))

1994 年 1 月 2 日,1994 年 2 月 18 日张美娟女士来信。(附录 I(7))

注:“/”表示“不用”。

[表 3]

## 硬跷和软跷的结构比较

| 跷 | 硬跷 | | 软跷 | |
|---|---|---|---|---|
| | 文跷 | 武跷 | 软跷 | 改良跷 |
| 材料 | 木头 | 木头 | 布,软木 | 布,软木 |
| 鞋底长度 | 约 10 厘米 | 约 9 厘米 | 约 17 厘米 | 10—17 厘米 |
| 脚掌与水平面间的角度 | 约 75 度 | 约 70 度 | 约 30 度 | 30—75 度 |
| 角色行当 | 花旦 | 武旦、刀马旦 | 花旦 | 花旦 |
| 剧目类型 | 文戏 | 武戏 | 文戏 | 文戏 |

出处:1994 年 3 月 9 日访问李金鸿先生谈话记录。(附录 I(2))

1994 年 1 月 2 日,2 月 18 日张美娟女士来信。(附录 I(7))

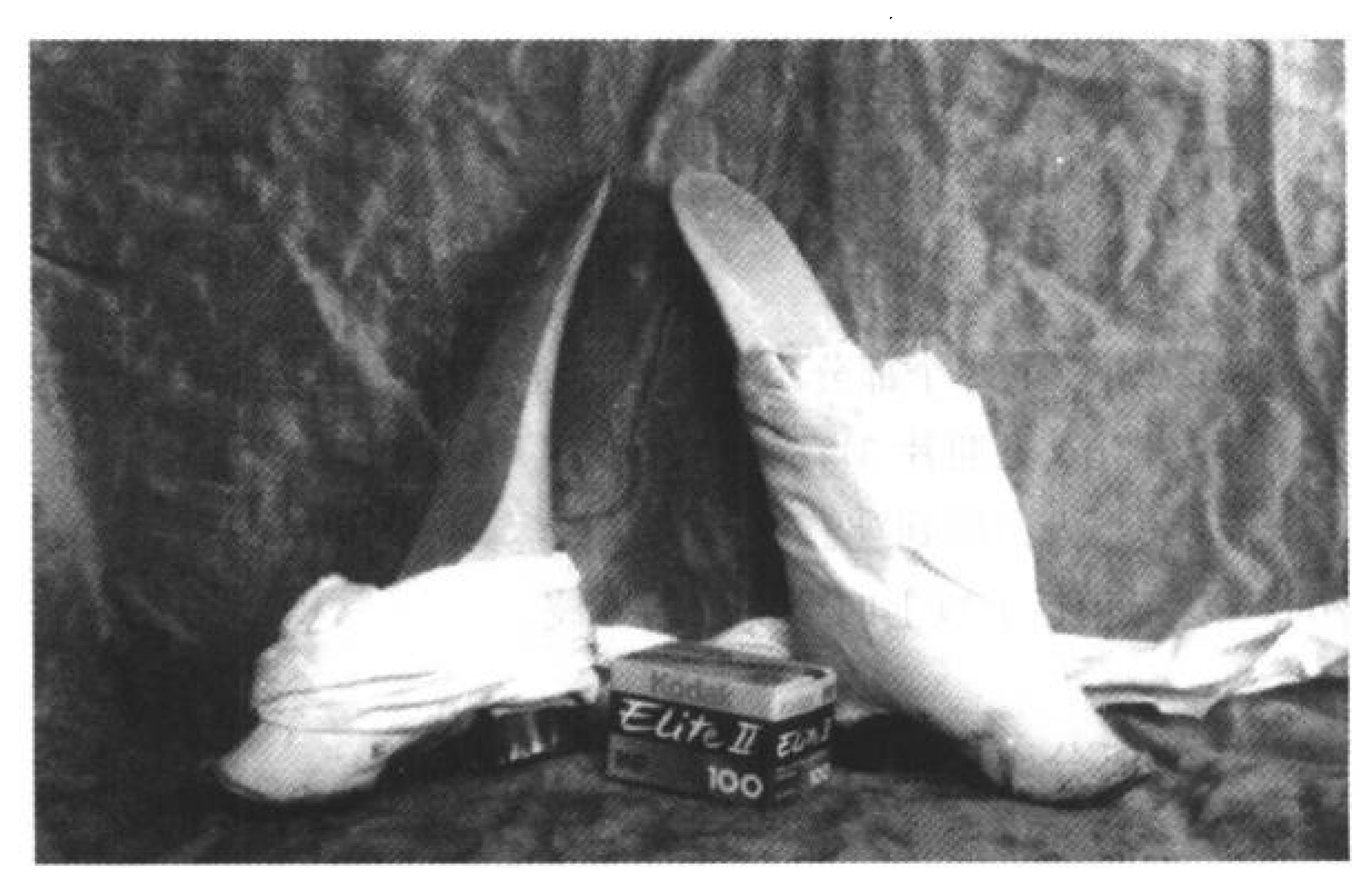
# 4. 硬跷

硬跷由以下四个部分组成：a. 木跷，即木制的部分（见照片2）；b. 跷带子（见照片3）；c. 跷鞋（见照片4）；d. 裤腿儿（见照片5）。有时，当人们说到“跷”时，仅指木跷。本书中，除特别注明处外，“跷”指包括了以上四个部分的硬跷。

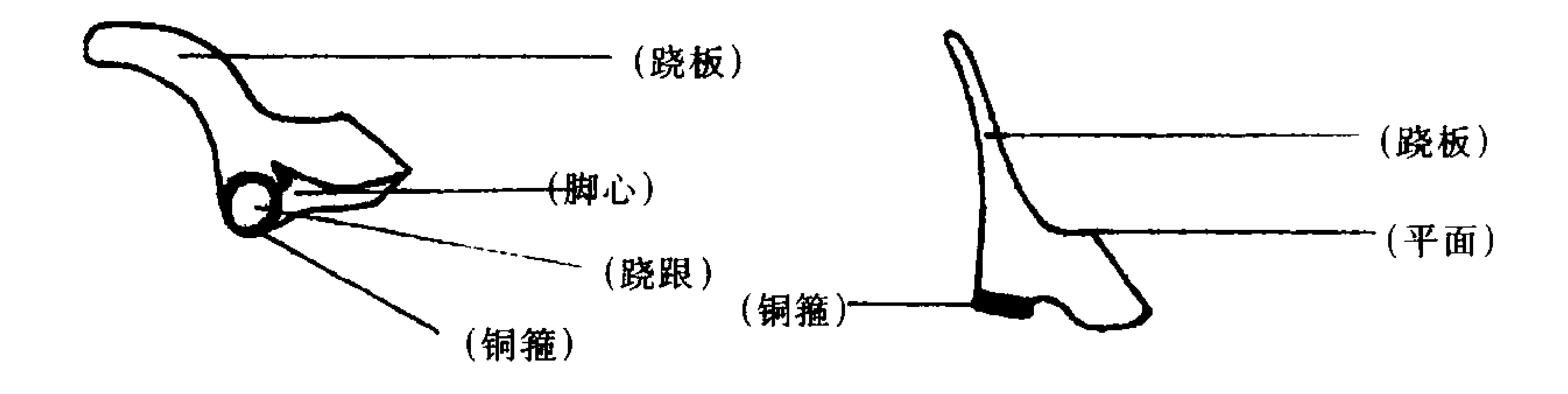
## (1)组成部分

### a. 木跷

跷的主体部分是木跷。木跷系用木头制成，通常用枣木、榆木或核桃木加工而成，因此十分结实耐磨。由于枣木或榆木太重，有些演员更喜欢用核桃木做的跷。选择木头的质量是一件马虎不得的事情。如果木头的质量不好，跷在使用时就有可能断裂，从而损伤演员的脚踝。如李金鸿先生就曾因跷板断裂而扭伤了脚。（李金鸿，见附录 I(2)。）每只木跷是用一块长度约为30厘米的木头制成。木头的一端切削成妇女的缠足的形状，约10厘米长，以模仿“三寸金莲”：前尖后圆，脚心处弓起。那木“足跟”用一铜箍紧紧箍住，意在加固。从足跟往上，木头被切削成跷板，呈牛舌状，约6厘米宽，1厘米厚，用以支撑演员真正的脚。跷板的长度取决于演员脚的大小。（见照片2）跷板应略短于脚的实际长度，它与地面之间的角度应为75度左右（李金鸿，见附录 I(2)。）[图 1]是对木跷结构的详细图解。



［照片 2］ 木跷(王爱群摄)




［图 1］ 木跷结构示意图(黄育馥绘)

(注:在绘制跷的结构图时,笔者曾向李金鸿先生咨询。李金鸿先生说,"通常人们并不给木跷的各个部分规定具体的名称。他们只是把它统称为'跷'。不过,假如你要对每个部分分别进行描述,并且想说出它们的名称,可以用以下名称来表示它们。")

b. 跷带子

跷带子由用结实的双层本色白布缝制的袜子和单层白布做

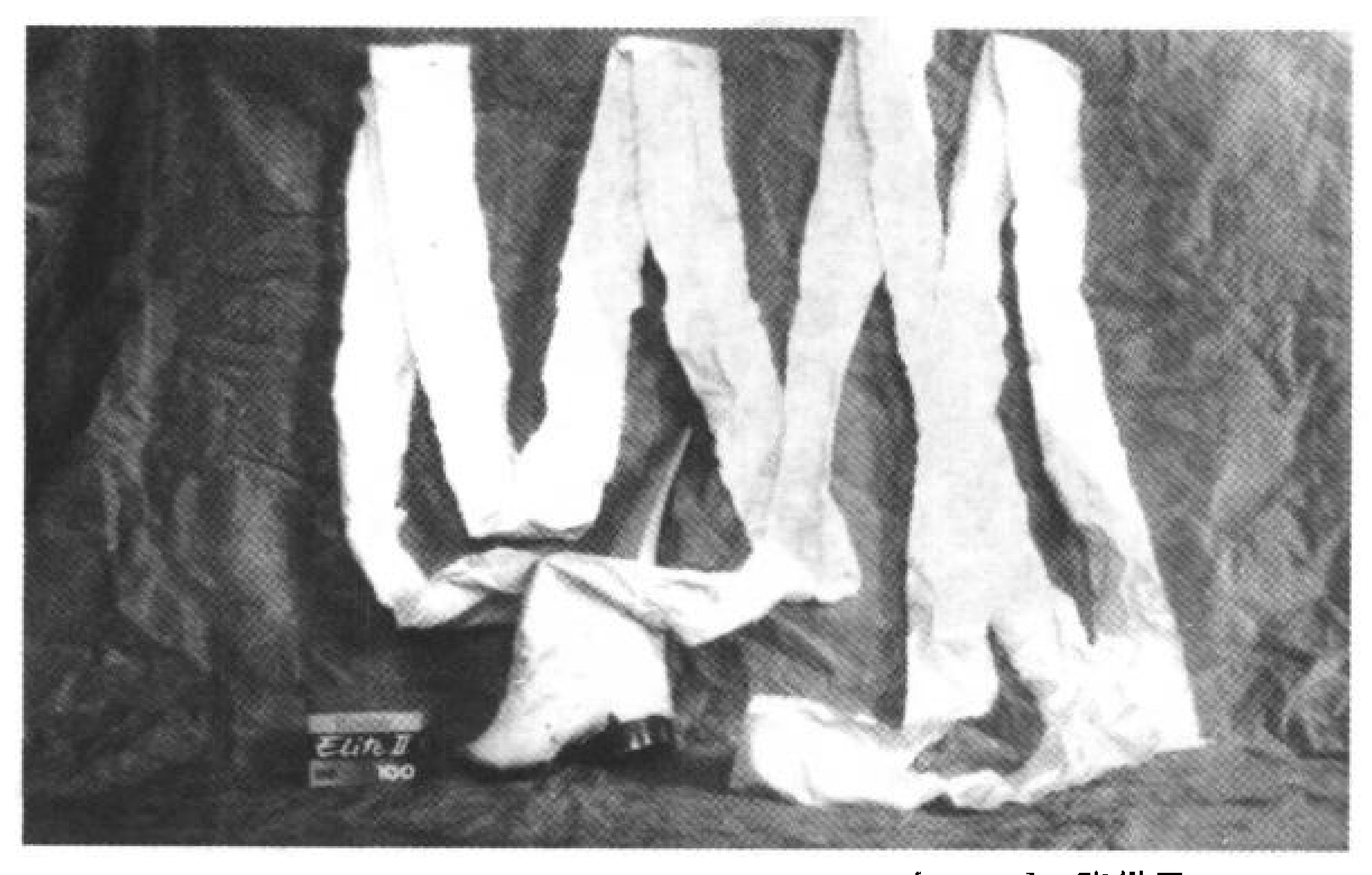
成的两根带子组成。之所以使用本色白布，是因为它耐磨，而且越洗越软。袜子是用来“穿”在木制的“小脚”上。袜底后跟处，留一个小洞，其大小应使带有铜箍的木跷跷跟刚好从中穿过。从袜口往上，跷带子分成两条大约3米长，9厘米宽的带子，用以将演员的脚捆绑在跷板上。(见照片3)袜子要勤洗，以除异味。

c. 跷鞋

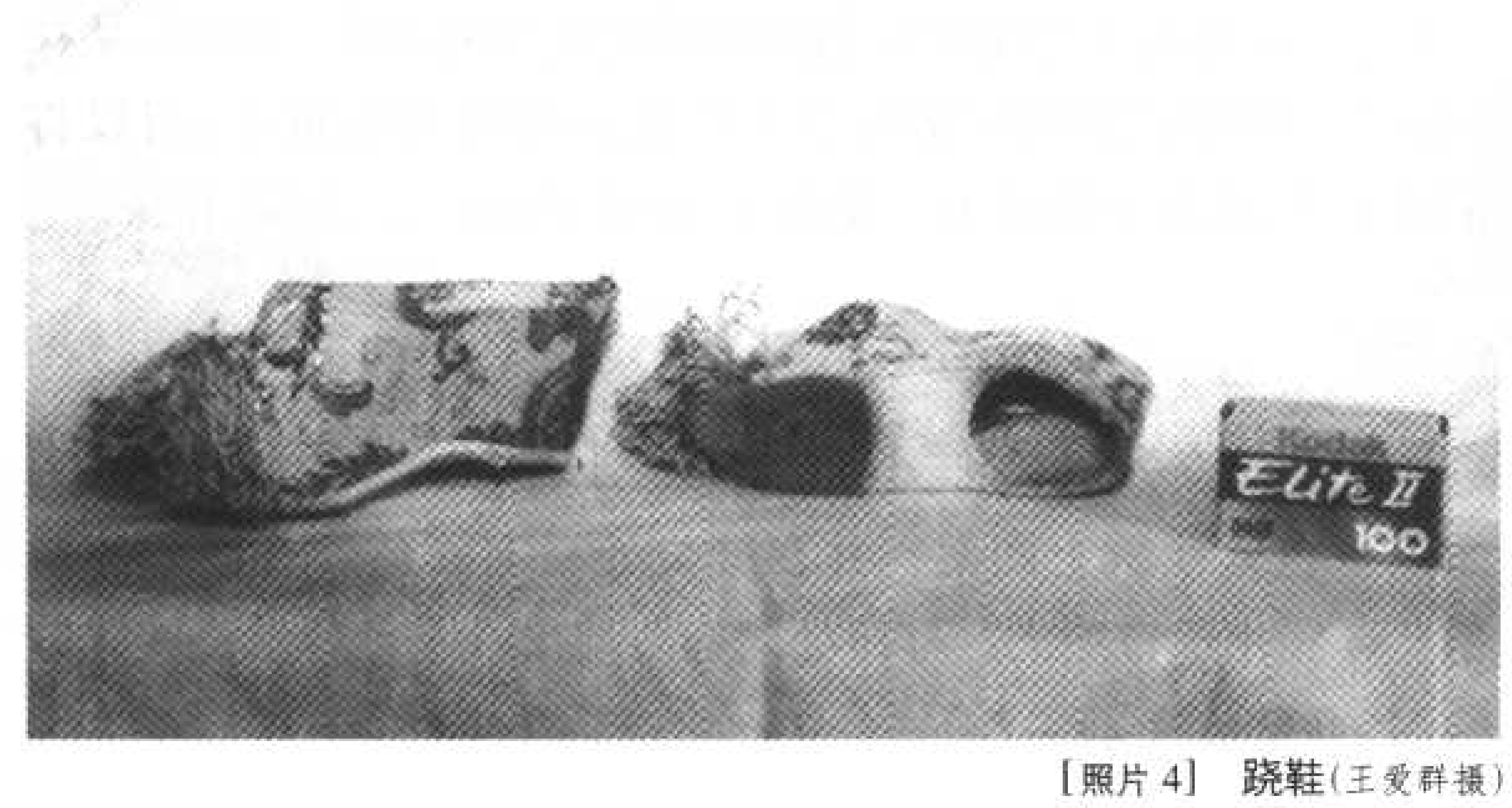
跷鞋是专为木制的“小脚”缝制的小鞋，一般用缎子做帮，上面用各色丝线绣上图案，并在鞋尖处缀上彩色丝线做成的鞋穗。鞋底用棉布纳成，鞋跟处同样要留出一个可使木跷跟穿过的洞。(见照片4)

d. 裤腿儿

裤腿儿是用绸缎缝制的，专为遮盖演员的真脚而做。演员



[照片3] 跷带子(王爱群摄)




[照片 4]　跷鞋(王爱群摄)




[照片 5]　裤腿儿(王爱群摄)

将跷绑在脚上以后，将瘦瘦的裤腿儿套在外面，裤脚刚好盖住木制“小脚”的“脚面”，裤腿儿的上端缝有两根布带，用来将裤腿儿系在演员的小腿上。(见照片 5)

## (2)绑跷的过程

绑跷的过程分以下几个步骤：

首先，演员把跷带子套在木跷上。

然后，演员把自己的脚放在跷板上。(见照片 6)

接着，演员把脚和脚踝尽可能紧地与跷板绑在一起，靠脚尖的三分之一的脚掌（包括脚趾）踩在木跷前端的小平面上，其余三分之二的脚掌则靠跷板支撑。于是，当演员站立或行走时，全部体重就都落在前面那三分之一的脚掌上了。绑跷之后，理想的效果是演员的小腿与跷板几乎成一垂直线，而真正的脚后跟则难以分辨。(见照片 7)

跷绑好之后，演员为跷穿上跷鞋，并用跷鞋上的带子将它系好。(见照片 8)

下一个步骤是套上裤腿儿，并把它系在演员的小腿上。(见照片 9)

至此，绑跷的各个步骤已经完成。最后是穿彩裤，即京剧演员在舞台上穿的宽松的长裤，通常用有垂感的丝绸做成。踩跷的演员穿的彩裤较普通彩裤更长一些，这是因为演员绑跷之后身高增加。穿彩裤时，先将裤脚系在跷板处，然后提起彩裤，将裤腰在腰部扎紧。这时，裤管自然下垂，正好遮住演员的脚，只有那一对“小脚”暴露在外。(见照片 10)有时，彩裤是用大绒制成，这时，则散开裤脚不系，但彩裤一定也要长到能盖住“小脚”的脚面。



[照片 6]　把脚放在跷板上(王爱群摄)



[照片 7]　将脚和脚踝绑在跷板上(王爱群摄)



［照片 8］ **穿跷鞋**(王爱群摄)

(注:按照李金鸿先生的说法,跷板应略短于使用者的脚的长度。此照跷板嫌过长。)

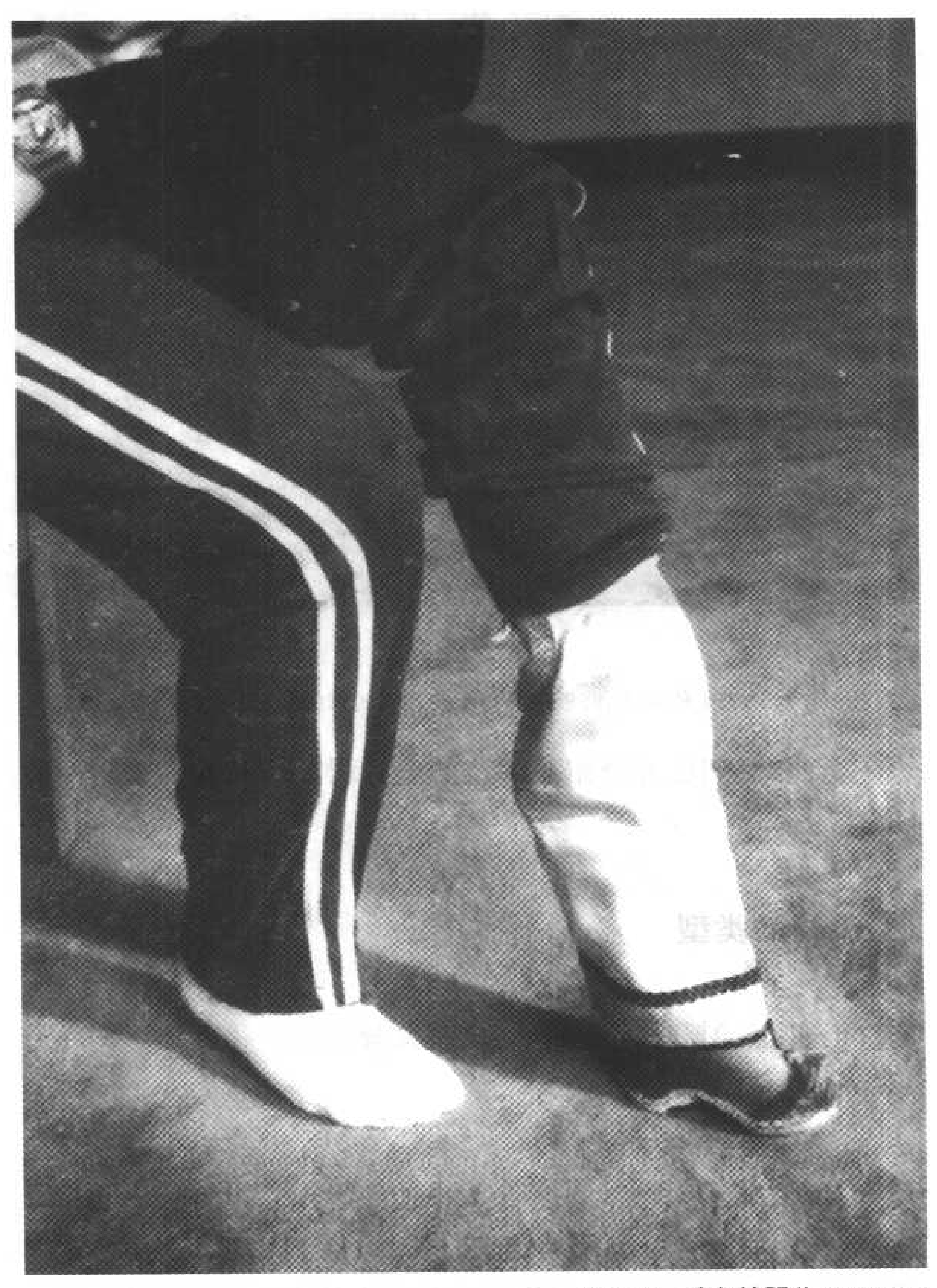
至此,我们已经介绍了绑跷的全过程。下面,我们来看一看硬跷。

## (3)硬跷的类型

正如[表 2]和[表 3]所示,硬跷又分成文跷和武跷。

a. 文跷

文跷由花旦用于文戏。文戏中的花旦虽然不打出手，却可能要做出多种动作,如舞蹈、跳跃、奔跑、跌、扑、蹲、跪、或“花梆子”(即一种以不同方向的快速小碎步为特点的花旦脚步)等。这些动作都要求演员具有相当高超的跷功技巧。典型的花旦



［照片 9］ 套好裤腿儿(王爱群摄)



［照片 10］ 穿好彩裤，只露出一对“小脚”。

《盗仙草》，张美娟饰白素贞（摄于 1947 年，齐英才提供）

戏，如《铁弓缘》、《战宛城》、《乌龙院 》、《大劈棺》、《游龙戏凤》、《挑帘裁衣》、《翠屏山》、《拾玉镯》、《卖胭脂》、《小放牛》、《大英杰烈》、《小上坟》、《双合印》、《十二红》、《辛安驿》等，都对演员的跷功有很高的要求。

b. 武跷

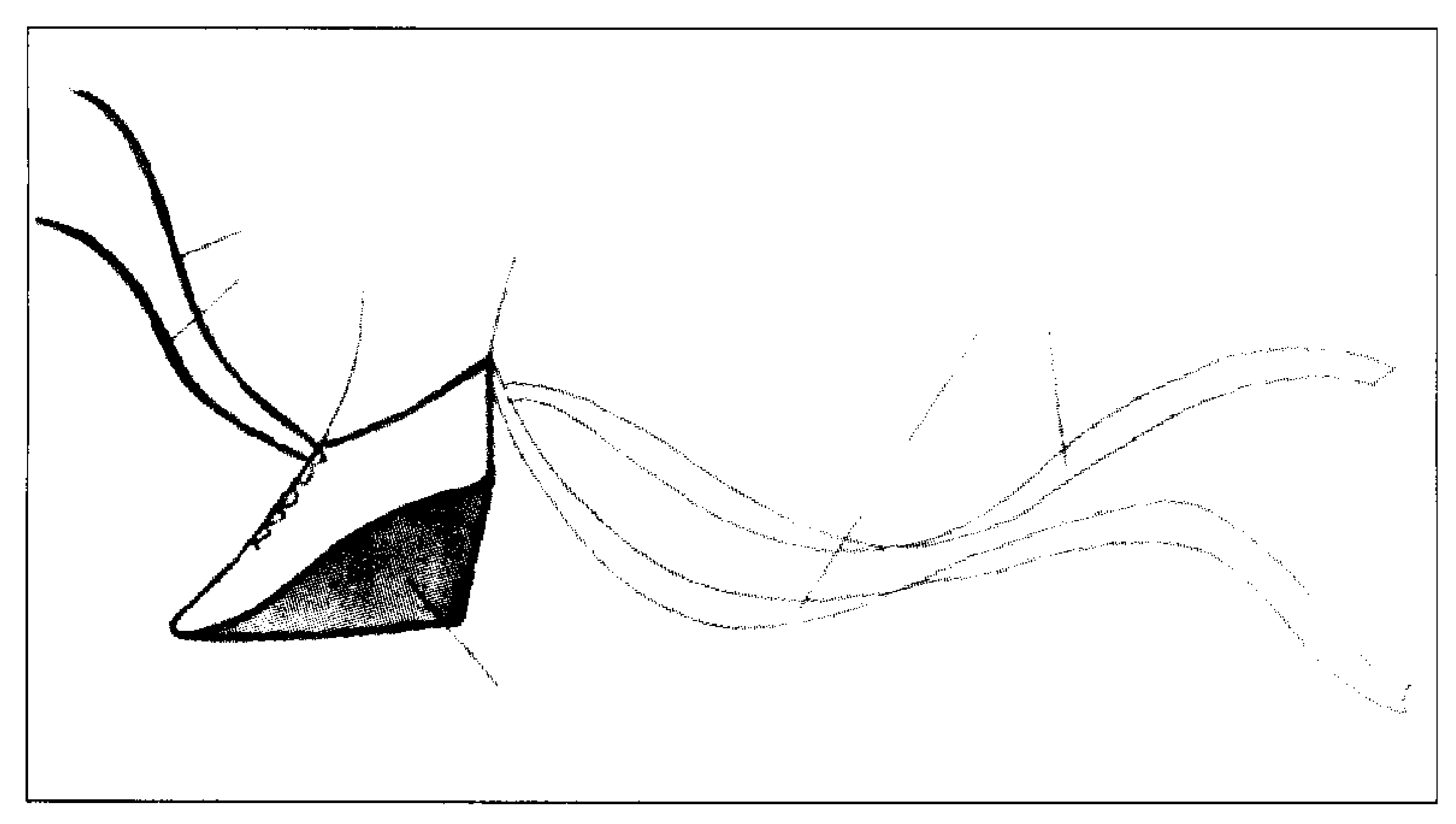
武跷由武旦或刀马旦用于武戏。在武戏中，演员为表现战争或格斗场面而需要做许多武打动作，甚至出手。武跷比文跷略小，木跷的"小脚"通常约 9 厘米长。跷板与地面之间的角度也比文跷小一些，约 70 度，也就是说，武跷不像文跷那样陡，从而更便于武旦演员做武打动作。

文跷和武跷在使用中的区别之一是，当演员用武跷表演时，偶尔他们可以将脚放平片刻以稍事休息，而不必双脚从始至终处于直立状态。这有些像芭蕾舞演员的做法，但不能像在芭蕾舞中那样频繁地把脚放平。例如，他们在翻筋斗后落地的那一瞬间，或在飞快地武打的过程中，有时可以把双脚放平数秒钟。又如，当扮演女将军的刀马旦坐在椅子上，双脚被前面的桌子挡住的时候，他/她也可以让自己直立的脚趾放松放松。不过，其他时候就不允许这样做了，尤其是在亮相的时候。(张美娟，1993)使用文跷表演时，要求更加严格。即使演员坐着的时候，双脚也必须呈直立状态。

武旦演员绑跷时，在按照一般程序将跷绑好之后，通常会用一根约 7 米长、3 厘米宽的夹带子再在外面绑上一道，以确保在做武打动作时跷不会出现松动。(李金鸿，见附录 I(2)。)传统戏中有不少需要使用武跷的戏，如《儿女英雄传》、《无底洞》、《金山寺》、《青石山》、《泗州城》等。

## 5. 软跷

软跷与硬跷不同，它是用布做成的，是里面放有软木鞋垫的布鞋。鞋垫在后跟处可厚达10厘米，从里面钉在布纳的鞋底上。在软跷的鞋帮上有两排鞋眼，以便鞋带穿过将鞋系紧。此外，鞋的后部还缝有两根约1米长、3厘米宽的跷带子，帮助把软跷绑在演员的脚踝上。（见图2）



[图2] **软跷**（黄育馥据张美娟的描述绘制）

软跷的形状犹如缠足，前面尖尖的。不过，它比硬跷要大一些，通常大约17厘米长，因此使用起来要比硬跷容易得多。演员踩软跷，就像今天的妇女穿高跟鞋，所不同的是穿上以后要稍微绑一绑。（张美娟，见附录I(7)。）

关于软跷的起源，据京剧界前辈李金鸿、周金莲、赵德勋回忆，约出现于20世纪30—40年代。（见附录I(2)、(3)、(4)。）齐

如山在其《国剧艺术汇考》中认为，软跷“实始自北平某票友，因他不能踩跷，创出此法，几等于高跟鞋。”（齐如山，1961a，第392页）

（见篇首彩页，齐淑芳《拾玉镯》剧照）

由于软跷比较大，演员穿上它之后，真正的脚后跟常常会凸出来，因此使用软跷的演员通常都不用裤腿儿。有时候，他/她们穿散口的彩裤，这样，真正的脚后跟就不大显得出来了。

改良跷是软跷的变种。它的鞋底比软跷小，但比硬跷大。它的鞋跟高于软跷的鞋跟。

由于软跷和改良跷比较大，绑得也不像硬跷那样紧，很难穿着它们做剧烈的动作，所以软跷和改良跷只在文戏中使用，武旦是绝对不用它们的。

## 6. 国外研究中对跷的误释

在结束本章之前，我想谈一谈关于跷的误释。

由于跷在三种京剧旦行角色——即花旦、武旦和刀马旦——的表演中曾是不可缺少的，国外不少研究京剧的学者对它都很有兴趣。不过，他们对跷的结构和使用却往往存在误解。下面，我将指出在以下三本书中发现的对跷的不准确的描述。这三本书是：刘易斯·阿林顿（1930）、滨一卫和中丸均卿（1936）、以及石原严彻和冈崎俊夫（1956）的著作。

在刘易斯·阿林顿的《中国戏——从起源到现状》（1930，第76页）中，有两幅跷的错误的示意图。（见图3—a，图3—b）图3—a看来是要说明如何踩跷，但图中的跷板过长，一直绑到使

用者的小腿上了。而实际上,跷板应略短于使用者的脚的长度。图 3—b 标明是武跷,图中木制的"小脚"被画在使用者的脚心下面。而实际上,它应在使用者的脚趾和前脚掌下面。笔者访问过的著名武旦演员李金鸿先生、张美娟女士和十分熟悉武旦艺术的赵德勋先生曾不约而同地指出阿林顿书中有关跷的图示是错误的。李金鸿先生说,图 3—a 和图 3—b"是不对的,"图 3—b"把跷搁到脚心受不了。根本不可能。";赵德勋先生说,"这就是鞋上搁小脚了。这就不叫跷了。没有,我没瞧见过。";张美娟女士对图 3—b 的错误进行了分析, 认为上述三本书的作者"把软跷和清朝的花盆底鞋弄混了,那是错误的,因为满族人是放足,没有小脚女人的。完全可以把它(指图 3—a 和图 3—b)推翻更正过来的。"滨一卫和中丸均卿(1936,第 17 页、第 66 页),石原严彻和冈崎俊夫(1956)也犯了同样的错误。如果将图 3—a 与图 4—b 和图 5 加以比较,就不难看出这一点。

如果我们考虑到这样一个事实:即旧时在京剧界内演员绑跷曾经是一种高度的隐私, 外国学者的上述错误就可以理解了。在旧京剧戏班内,有许多班规和禁忌,其中有些是专门针对旦角演员制定的(尽管早期的京剧旦角均由男演员扮演)。例如,"旦角在后台不许赤胸露背,开戏前旦角不许上舞台,旦角扮装后不许便溺,旦角不许动朱笔"等。(吴同宾、周亚勋编,1990.第 260 页)这些禁忌表明,演旦角的男演员一旦扮好装,就被视若女性一般。在中国封建社会中,女子缠足是一种极度的隐私,除了自己的丈夫或关系极密切的人以外, 是不能随便让外人看的。因此,演员们绑跷的过程也和女子缠足的过程一样,是不可以随便示人的。通常,演员绑跷时都是面对着某个墙角,正如李金鸿先生所说的那样,"过去老规矩,化装绑跷要脸朝里,不能叫

图 3—a

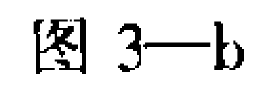
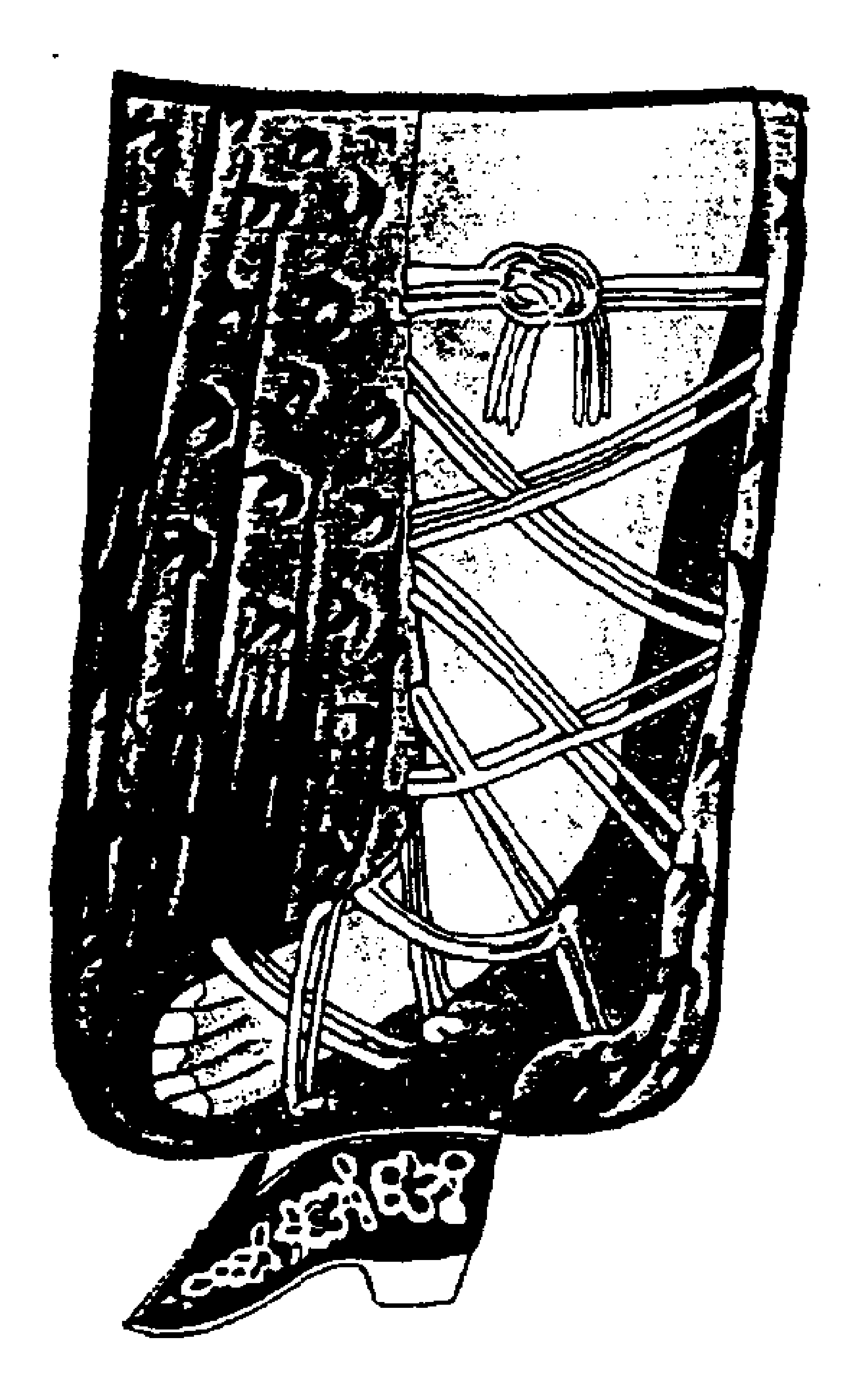


图 3—b

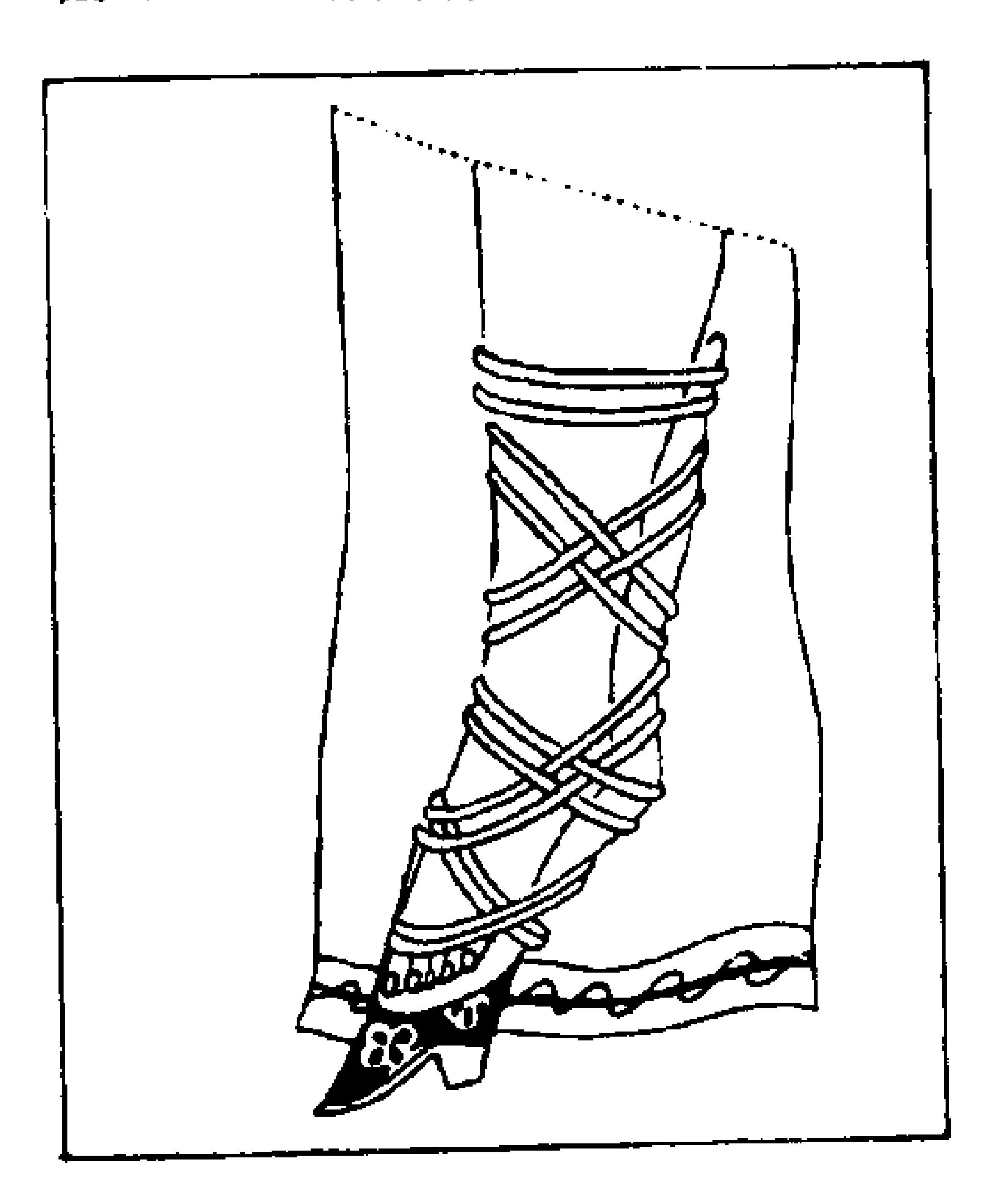




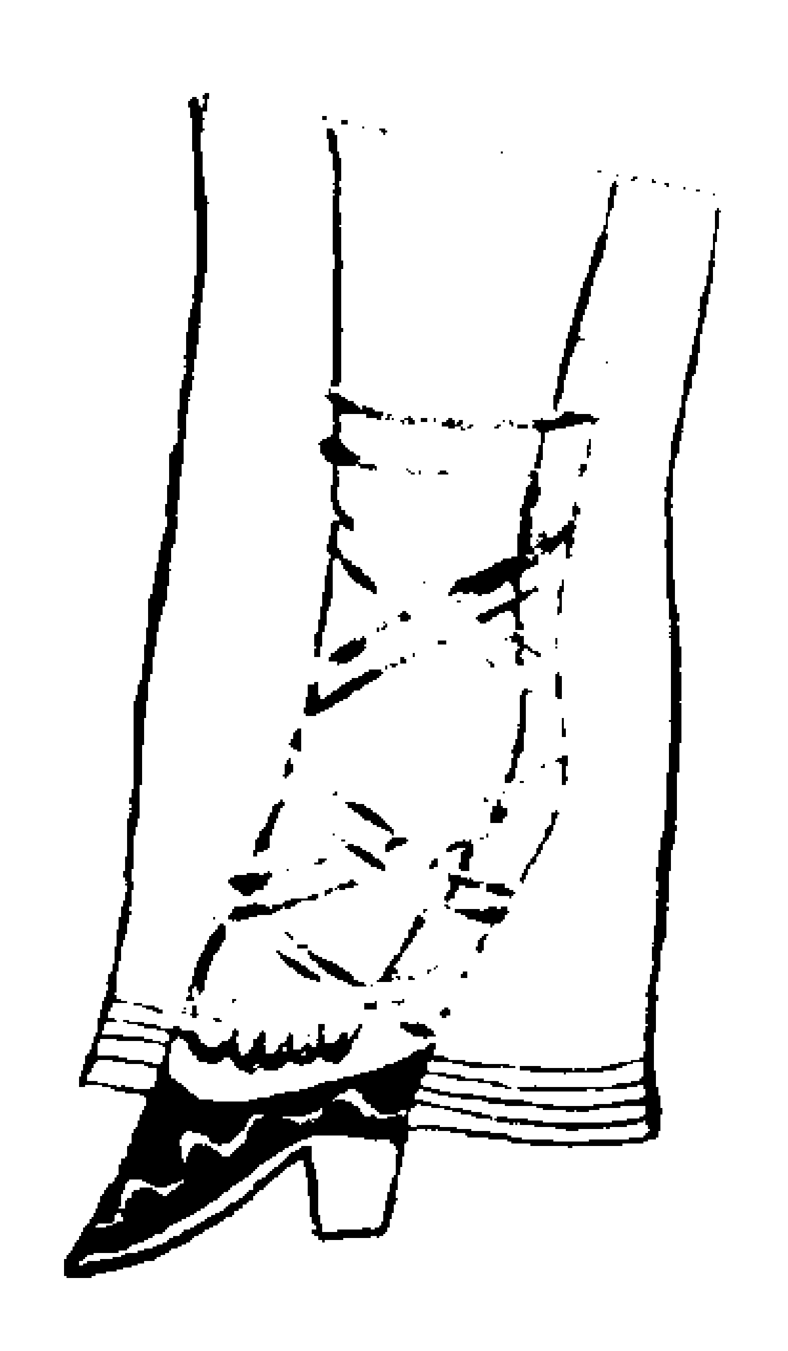
[图 3]　阿林顿书中跷的示意图(1930,第 76 页)

图 4—a　解圖"蹻"の旦武

图 4—b　解圖蹻



[图 4]　滨一卫和中丸均卿书中跷的示意图(1936,第 66、17 页)




［图 5］ 石原严彻和冈崎俊夫书中跷的示意图（1956）

人看，就好像妇女裹小脚不能让人看。老规矩是这样。跟包的（指旧时戏班的主要演员自己随带的后台服务人员）没关系。”（李金鸿，见附录 I(2)。）

此外，由于跷对于旦角演员来说十分重要，它总是由演员私人保管，归演员私人所有，而从来不和其他公用的行头（即戏装）和道具存放在一处。[4]又由于演员用的跷都是各自按照自己的设计制作的，所以轻易不会把自己的跷拿出来给外人看，甚至对自己的同行也是如此。

鉴于上述原因，对于外国人来说，就几乎没有什么机会仔细地观察跷的结构了。他们所能看到的往往只是出现在舞台上的跷，也就是被长长的彩裤遮盖了大部分的跷。

到 1952 年跷被禁止使用之前，与京剧的早期阶段相比，这些班规禁忌已经有所松动。而到了舞台上重新出现踩跷的 1984 年，上述禁忌已不复存在。正因为如此，笔者才有可能观察和拍摄下绑跷的全过程。

# 小　结

在中国封建社会中，妇女缠足作为一种社会习俗，在中国人心目中主要有三重含义：(1)缠足是中国妇女女性美的一个重要组成部分；(2)缠足是中国女性袅娜步态的重要前提；(3)缠足是女性的极度隐私，是男人的性目标。

以女子的缠足为原型的跷作为京剧舞台上的一种道具，也包含着上述三方面的含义。而尤其与第三种含义有关的是绑跷对于使用它的演员来说，也是一种隐私。这可解释国外有关跷的误释，本章则对这些误释进行了纠正。

在下一章内，我们将讨论硬跷的用途，其中包括跷最早是如何出现在京剧舞台上的，旦行角色过去和现在使用跷的情况以及学习跷功的过程和艰辛。

## 注　释

[1]　史学家贾仲在他题为《中华妇女缠足考》(1924)的文章中曾列出有关缠足起始时间的八种看法：i)商代(公元前17—前11世纪)；ii)春秋时期(公元前770—前476年)；iii)战国时期(公元前475—前221年)；iv)汉代(公元前206—公元220年)；v)晋代(公元265—420年)；vi)六朝时期(公元4世纪末—6世纪)；vii)唐代(公元618—907年)；viii)五代时期(公元907—960年)。参见高洪兴等编《妇女风俗考》(1991，第106—108页)

[2]　霍华德·利维在《中国人的缠足——一种性感的古怪习俗的历史》中说，"自元代以后，有许多以妓鞋行酒的游戏，在这些欢宴中，从头至尾表现出小脚鞋的突出地位。这类行酒游戏大概起源于宋代，游戏时并非

直接从鞋中饮酒，而是从一只放在鞋中的杯子里饮酒，此杯有时被称作金莲杯……直到20世纪初，中国的男人们可能仍然会由于有机会从放在妓女的小脚鞋内的酒杯中饮酒而兴奋不已。”（霍华德·利维，1963，第121页）

[3] 清代一个名叫方绚的文人曾写过一篇题为《香莲品藻》的文章，把缠足划分为五式九品十八种。霍华德·利维在谈到方绚时说，“这位洋洋得意地以‘香莲博士’自诩的人，列举出值得赞美的小脚所必须具有的美学成分，加之以评论，分析了鞋在其中起着主要作用的行酒游戏。方绚显然在模仿一部题为《梅品》的植物学著作中使用的主题排列法，其成果则是使他因此而出了名的《香莲品藻》。”（霍华德·利维，1963，第107—108页）

[4] 在京剧团内，行头和道具分别存放于不同的容器内，这些容器统称为“箱”。旧时的京剧班社一般是从专门的机构租来演出需要的行头和道具，这些机构也叫做“箱”。跷是演员的私人财产，因此，箱里从来不包括跷。

# 第 3 章

# 跷在京剧中的应用

## 1. 京剧对跷功的引进

### (1)梆子与跷

从1790到1880年，在四大徽班的基础上，一种新的剧种在京城出现。它从徽剧、昆曲、汉剧和梆子四个剧种中借鉴了大量的剧目、唱腔、表演技巧和化装技巧，融合了京城的文化和语言特点，形成了自己独特的风格，这就是京剧。(张庚等编，1983，第158—163页)

起源于山西和陕西一带的梆子是一个具有浓郁乡土气息的，为人们所喜闻乐见的剧种。当时，缠足之风在这些地区极为盛行，女人的小脚受到高度重视，很难设想一名容貌姣好的女子却有着一双大脚，所以，扮演女性角色的男演员不得不掌握踩跷的技能，用以在舞台上表现女子的缠足。正是在这种社会环境

中，跷在梆子中成为一种不可或缺的道具。正如作为京剧四大名旦之一的荀慧生先生回忆的，“过去，在山西太原、大同等地，妇女缠足不但很普遍，而且已经发展到可怕的地步。据说，一只缠足女人所用的鞋，它的长度（由脚尖到脚踵）能在一只中等口径（二寸五分左右）的茶杯内自由旋转，这比所传‘三寸金莲’还要小上五分呢！……试想：在那样的社会风气下，舞台上的妇女形象——特别是青年女子的形象，如果不缠足，观众能予以承认、允许和欢迎吗？但是，那时候演戏的都是男子，所有旦角行当也都由男的扮演……因此，‘跷功’也就成了梆子剧种中旦行必修的科目了。”“凡是‘梆子班’的旦角都踩跷，也不管剧中人物的朝代如何。……据说连披蟒、扎靠的一位武老旦，也支起跷在舞台上翻斤斗，从而也可以看出在当时的舞台上，旦行踩跷风气之盛。”（荀慧生，1963，第 320 页）

梆子传入北京之后，对京城的艺术产生了很大的影响。到 18 世纪末、19 世纪初，京城的演员们竞相在演出中用跷。正如小铁笛道人 1803 年在其《日下看花记》中所述，“往者，六大班旗鼓相当，名优云集，一时称盛。嗣自川派擅场，蹈跷竞胜，坠髻争妍，如火如荼，目不暇给，风气一新。”（张次溪，1988 年版，第 55 页）京剧正是从梆子中引进了旦角使用的跷，并使跷成为扮演某些旦行角色的演员的必不可少之物。

## （2）魏长生对清代京城艺人的影响

最早将跷功传入京城的是梆子演员魏长生（1744—1803）。魏长生，又名魏三，或魏婉卿，他在表演和化装方面对于后来的京剧有着重要的影响。

魏长生1744年出生在四川金堂的一个贫苦家庭。他自幼在一个秦腔戏班内学演花旦，并表现出在歌唱、表演和武功方面的天才。（秦腔是在中国西北部很受欢迎的一种地方戏曲，属梆子腔系，一般认为出自山西、陕西和甘肃的民歌小曲。详见张庚等编，1983，第14页，第288—289页）魏长生在旦角造型方面有两大发明：一是用假发（即水头）取代了旦角原来使用的布包头，从而使舞台上的女性人物更加美观；二是旦角踩跷。据蕊珠旧史（名杨懋建，字掌生，1831年（道光辛丑年）中举人，曾任国子监学正）在其所著《梦华琐簿》（1842）中记载，"闻老辈言，歌楼梳水头、踹高跷二事，皆魏三作俑，前此无之。故一登场，观者叹为得未曾有，倾倒一时。"（张次溪，1988版，第356页）齐如山在记述跷的起源时也指出，跷"始自陕西的踩高跷。高跷汉唐等朝，名曰长跷伎，最初并无假纤足的扮法。后假扮女子者，把裤口加长，约与真足齐，又在下边装上一双小足，显着身长而细袅美观。于是戏中之旦角，也仿而效之，渐成风气。由西安传到四川。在前清乾隆年间，又由梆子腔旦角魏长生（又名魏三）由四川传到北平。观众因新鲜欢迎，于是演花旦者皆效之。初之梆子班有之，后皮黄班亦仿效，然昆腔则永不许用。"（齐如山，1961a，第392页）

魏长生在1779年和1780年来北京演出时在京城大红特红，并对京城的艺人产生了重要影响。安乐山樵（名吴长元，字太初）在其《燕兰小谱》（1785）中记述，魏长生"昔在双庆部，以《滚楼》一出奔走，豪儿士大夫亦为心醉。其他杂剧子胄无非科诨、诲淫之状，使京城旧本置之高阁，一时歌楼，观客如堵，而六大班几无人过问，或至散去。"（张次溪，1988年版，第32页）由此足可看出当时他是多么受欢迎了。安乐山樵还说，"友人云：京

旦之装小脚者，昔时不过数出，举止每多瑟缩。自魏三擅名之后，无不以小脚登场，足挑目动，在在关情。”(张次溪，1988 年版，第 46 页）这说明跷在京城的普及也是在魏长生的影响下实现的。

## 2. 京剧史上踩跷角色的变化

虽然跷的发明是为了模仿封建社会中国妇女的缠足，在京剧舞台上，却并非所有的女性角色都用跷来表演。[表 4] 对于 1790—1937 年扮演女性角色的各个行当踩跷的变化进行了归纳。

[表 4] **京剧中女性角色踩跷情况(1790—1937)**

| 旦角行当 | 京剧形成期 1790—1880 | 京剧成熟期 1880—1917 | 京剧发展期 1917—1937 |
|---|---|---|---|
| 青衣 | 不用 | | |
| 老旦 | 不用 | | |
| 彩旦 | 不用 | | |
| 花衫 | / | 1909—1917 | 不用 |
| | | 不用 | |
| 刀马旦 | 必用 | 可用可不用 | |
| 花旦 | 必用 | | 可用可不用 |
| 武旦 | 必用 | | |

参考资料:(1)张庚等编,1983,第 56 页。
(2)张肖伧,1936,第 3 期,第 19—21 页。
(3)庄荫棠等编,1928,第 1 卷,第 62—67 页。
(4)魏泯,1953,第 4 页。
(5)鲁青等编,1990,第 3 页。
注:“/”表示“不存在”。

从[表4]中可以看出：

(1)青衣、老旦和彩旦在整个这段时期内从来不踩跷。

(2)武旦在这段时期内一直踩跷。

(3)花旦在1917年以前必须踩跷，但到1917—1937年间花旦的踩跷有了一定的灵活性。

(4)刀马旦在1909年以前必须踩跷，但从1909年起，刀马旦在表演中可以踩跷，也可以不踩。

(5)花衫是在1909年以后出现的一个新行当，它从来不踩跷。

因此，一般说来，在1909年以前，花旦、刀马旦和武旦在表演中必须踩跷。而在这三者中间，对武旦踩跷的要求最为严格。一名演员如果不会跷功，就不配演武旦。不过，也有个别例外。如《扈家庄》是一出武旦戏，但不踩跷。赵德勋先生曾谈到作为四小名旦之一的著名武旦演员宋德珠在演《扈家庄》时，前面常演一出《翠屏山》(一出须踩跷的花旦戏)，以显示他的跷功，满足观众的要求。(赵德勋，见附录I(4)。)这些踩跷的规定，包括关于哪些戏可以不踩跷的规定，在京剧界内一代代地传下来，后人则忠实地遵循着他们的师父的教导，按照老规矩办事。这种局面直到1909年以后才有所改变。

## 3. 跷功的训练

在1909年以前，在长达一个多世纪的时间里，踩跷对于多数扮演女性角色的演员来说是一项基本功。正如20世纪初的一位戏曲评论家独立在他题为《跷功存废之管见》(1925)中所说

的，“旧规旦角必习跷（老旦除外）。花旦、武旦、无论已。即青衣、刀马，虽不持跷，亦须学跷 ”（独立，1925，第58页）

## （1）训练程序

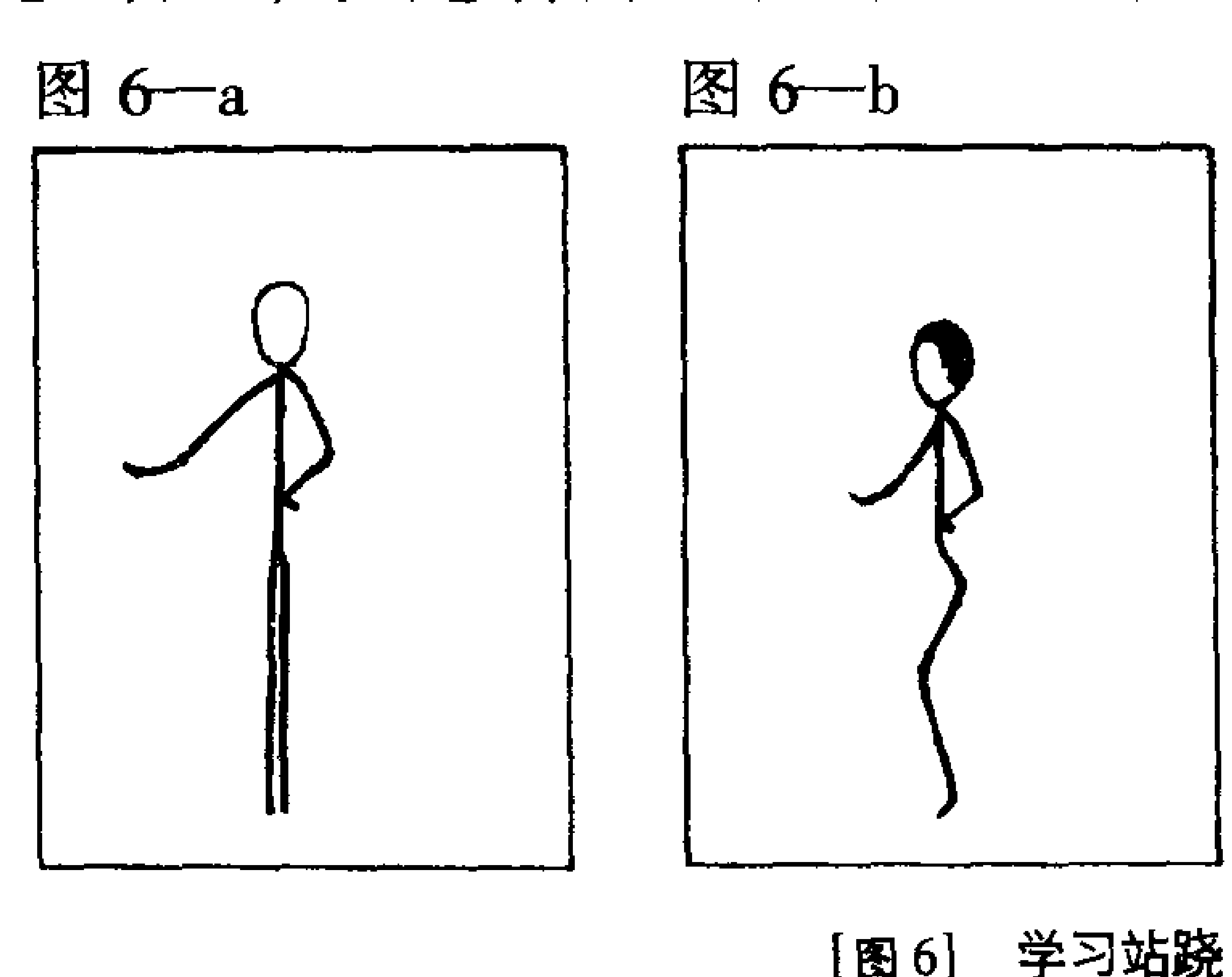
旧时的京剧戏校叫作“科班”。学生在刚进科班时，都接受同样的训练。在这个过程中教师可以观察他们的天资和能力，以决定对学生最合适的行当。不过，有时教师也会改变他们最初的决定，让学生改行。例如，中华戏曲专科学校“德”字班[1]的女生陈德英原来学武旦，但由于她的腿不像男孩子那样强壮，不宜打出手，只好改学别的旦角行当。经过一段时间的观察之后，如果学生被指定学习不用跷的行当，如青衣，就可以不再练习跷功了，如中华戏曲专科学校的赵金蓉（1919— ）和侯玉兰（1919—1975）就是如此。（李金鸿，见附录I(2)。）

学生们通常从九岁起开始学习踩跷，一般要学两至三年的时间。（李金鸿，见附录I(2)；赵德勋，附录I(4)。）

在第一个阶段，由于绑跷需要特殊的技术，所以是由教师们为学生把跷绑在脚上，而不是让学生自己绑。绑上跷以后要显得秀气，而不能看着很臃肿，用李金鸿先生的话说，“像大包子似的。”（李金鸿，见附录I(2)。）

在第二个阶段，学生开始练习绑着跷，拄着老师给他们的一根棍子走路，像个老太太。这个阶段通常要持续两三个月。有时候，学生要扶着墙以保持平衡。李金鸿先生回忆他刚学跷的时候，个子很矮，刚刚能够得到窗台，就用手扒着窗台走路。经过大量的练习，忍受着肉体的疼痛，学生们的脚踝就逐渐变得有劲了。（李金鸿，见附录I(2)。）

进入第三个阶段后，学生们要练习踩着跷站在地上。身体要一动不动地站得笔直,(见图 6—a)不能出现“三道弯”。(见图 6—b)这时,全部体重就都落在脚趾上了。开始时还拄着棍子,后来就把棍子扔掉了。练好了在地上站立之后，接下来要练习在砖上站立。教师把两块砖放在地上,然后是放在凳子上,最后是放在桌子上。(李金鸿,见附录 I(2)。)这一训练的目的在于使学生的双腿更加强健有力，而更重要的是锻炼学生良好的保持身体平衡的能力。对于学生来说，踩跷以后控制全身的平衡至关重要。在这一点上,与对芭蕾演员的要求十分相像。




[图 6]　学习站跷

(黄育馥据李金鸿的描述绘制)

有时，教师会要求三名学生一起站在同一条长板凳上。这时,如果其中的一个人支持不住掉下来了,其他两个人也会跟着摔下来。(周金莲,见附录 I(3)。)

这以后,教师会要求学生把两块砖立起来,这对于学生来说无疑是更严峻的挑战。学生们在砖上一动不动地站着，教师则点上一枝香来计算学生站立的时间,这叫作“站香”。学生站在砖上，眼巴巴地看着香烧去一寸、二寸……两腿站得打哆嗦。

(周金莲,见附录 I(3);马玉秋,见附录 I(6)。)

一般说来,学生要经过相当长时间的艰苦训练才能达到训练的目的。正如李金鸿先生生动地描绘的那样,“像我们唱武旦的,出手的前面,打一个快枪,完了一个抢背[2],‘仓!’,一亮,要耗一会儿,得一分来钟呢!观众‘哗—’,欢迎。下场时也是这样,后面线尾子[3]还动弹,但人站着不动,要这个功夫。所以台上这一分来钟,台下得多少时间,才能有那个功夫。”(李金鸿,见附录 I(2)。)

经过这一番严格的训练之后,学生在舞台上就可以走出平稳快速而轻盈的台步了。相反,如果没有这样的训练,演员在舞台上跑起来就会脚步沉重,用李金鸿先生的话说,那脚步声听上去就像是“砸夯”。(李金鸿,见附录 I(2)。)

训练的第四个内容是绑上跷以后跑步,先是在泼了水的光滑的方砖地面上跑,然后是在结了冰的方砖地面上跑。三九天,天寒地冻,教师在平滑的砖地上泼上水,于是很快就结上了一层薄薄的冰。这时,教师手拿着鸡毛掸站在院子中央,让学生们绕着院子跑圆场,以此培养学生绑跷后的平衡能力和奔跑的速度。

作为训练的第五个内容,学习武旦和花旦的学生还要练习特定的武旦出手和花旦脚步。

## (2)凝聚着血泪的跷功

已故京剧界前辈筱翠花生前曾说:“当时,在练功的过程里,要算‘跷功’最艰苦了。”(筱翠花,1962,第 45 页)笔者在访问京剧艺术家们的过程中发现他们——无论是练过跷功的还是从未练过的——都对跷功有着共同的反应。[表 5] 对他们的感受做

了简单的归纳。

[表5] **被访问者对于学习跷功的感受**

| 姓名 | 出生年代 | 性别 | 行当 | 是否学过跷功 | 感受 |
|---|---|---|---|---|---|
| 程玉菁 | 1906 | 男 | 青衣、花衫 | 否 | "受罪";"对身体不利";"受不了";"苦不堪言"。 |
| 马玉秋 | 1916 | 男 | 化装师 | 是 | "很难";"疼";"把腿摔得甭提了"。 |
| 赵德勋 | 1918 | 男 | 武净 | 否 | "连骨头都变了样儿"。 |
| 李金鸿 | 1923 | 男 | 武旦 | 是 | "不是一天两天练得出来的";"刚练起来根本没法走";"练得比较狠";"(脚变了形)买鞋不好买";"把脚扭了"。 |
| 周金莲 | 1923 | 女 | 花旦 | 是 | "确实是非常苦的功夫";"站在(凳子)上面打哆嗦";"抱着脚哭";"受多大罪呀"。 |
| 秦雪玲 | 1947 | 女 | 花旦 | 是 | "本来真不想练,太痛苦了";"脚都磨破了,跷带子上带着血";"一想都瘆得慌"。 |

出处:附录I(1)—(6)。

在他们看来,接受严格的跷功训练是一种极为痛苦的经历。刚习跷功时,双脚的疼痛是令人难以忍受的,更不要说习跷功者一般都是八九岁的孩子了。周金莲女士在回忆她小时学跷功的经历时说,"清早起来就绑上,到睡觉才卸,疼得我抱着脚哭。"(周金莲,见附录I(3)。)除了跷功本身需要付出艰苦的努力以外,通常伴随着它的还有严酷的体罚。如果学生达不到教

师的要求，就常会挨打，充分体现了“打戏”在旧京剧界内是“学戏”的同义语。曾多年为四大名旦之一荀慧生先生化装的马玉秋先生在被访问时谈到，传说荀慧生先生在装着半缸水的大咸菜缸缸沿上练跷功。他说，“荀先生上过（大缸）。腌咸菜的缸，里头一大缸水。师父老看着。……慢慢在缸沿儿上走。有时也往里掉。掉下去，半缸水，就都湿了。湿了，下来以后还得挨揍。师父拿刀坯子[4]揍屁股蛋子，哪儿都打，就是不打脸，你好扮戏呀！都练好了以后，才上舞台。”（马玉秋，见附录I(6)。）

有时候，教师在学生双腿的膝盖后面各捆上一根竹签，这样一来，学生就不敢弯曲起双腿偷懒了。其他形式的体罚还有面壁罚站、在地上罚跪、打手心等等。不过，最厉害的要算用掸把子抽了。李金鸿先生回忆说，“虽然我们学校（中华戏曲专科学校）还是学校，不像在科班那样，但是练功也好，学戏时也好，也是允许体罚的。面壁、打手板、罚跪，这都不解决问题，就抽起来了。老师站在中间，一打打几圈。老师使的不是戒方，而是掸把子，没毛儿，一打上，就肿起来，像海参似的，紫的。”（李金鸿，见附录I(2)。）

除了体罚之外，还要提出的是凡是小时候经历过正规跷功训练的演员通常脚骨都会变形，这使他/她们成人之后很难在市场上买到合脚的鞋。如李金鸿先生就有这种体会。（李金鸿，见附录I(2)。）

既然学习跷功是一个在京剧界内得到公认的难以忍受的痛苦过程，为什么踩跷这种技艺会保留了一个多世纪呢？是什么力量促使京剧艺人忍受巨大的痛苦将它一代代地传下来呢？这与跷的功能有着密切的关系，也是我在下一章内要讨论的问题。

# 小 结

京剧从其诞生时起，扮演某些女性角色的演员（武旦、花旦和刀马旦）就使用硬跷。硬跷是在18世纪从梆子传入北京的。旦角踩跷成为京剧表演的重要传统之一。1909年，年轻的旦角演员王瑶卿在其刀马旦表演中废弃踩跷，向这一持续了长达一个多世纪的传统提出了挑战。

训练跷功是一个极其痛苦的过程。习跷者必须经历站跷、绑上跷走、跑和做各种复杂动作的严格训练。训练的目的在于使学习者的双腿变得结实有劲，并在全部体重都集中落在脚尖上的情况下有效地保持身体平衡。

所有接受过跷功训练的人都异口同声地诉说习跷之苦，然而，这种技艺却一代代流传下来。对这一现象应从跷的功能来加以解释和分析，而这正是下一章要讨论的问题。

## 注 释

[1] 中华戏曲专科学校（1930—1940）是培养京剧演员的学校，在教学管理和课程设置上均比旧式京剧科班有所改进。焦菊隐、金仲荪先后任校长，王瑶卿、高庆奎等曾在该校任教。先后共办过五科，培养学生200余名。五个科的学生分别以德、和、金、玉、永字排名。如赵德勋、宋德珠等属德字班；李金鸿、周金莲等属金字班。

[2] 抢背，滚翻型的软毯子功，属武旦的基本功之一。

[3] 线尾子（读音为 xiàn yǐ zi），旦角使用的垂在大头脑后，直垂到脚踝的化装用品，用以代表妇女的垂发。

[4] 刀坯子，京剧演员练功时使用的未加装饰的竹制单刀。

# 第 4 章

# 跷的功能分析

踩跷作为一门公认须忍受极大痛苦才能掌握的技艺，曾在京剧中流传了百余年，并在20世纪50年代被取缔之后，于80年代再度在舞台上出现，这并非出于偶然。在笔者访问艺术家们的过程中，也发现，尽管他们深有感触地诉说学跷的艰苦，却可从其言谈中感到他们认为当初付出的辛苦是值得的，并隐隐地流露出某种自豪。出现这一现象的原因在于，跷作为一种道具，有着它特有的、其他道具无法取代的功能。根据笔者所做的访问和考察，我们可以将跷的功能划分为两大类：即技术功能和象征功能。

在具体分析跷的功能之前，让我们先来看一看京剧舞台上使用的戏鞋的情况。

## 1. 京剧的戏鞋及其社会内涵

京剧中的戏鞋是京剧服装的重要组成部分。它种类繁多，

做工讲究，且在何类人物使用何类戏鞋方面有着严格的规定。[表 6]对主要的京剧戏鞋的特征和使用作了简要说明。

从 [表 6] 中，我们看到男戏鞋的种类大大多于女戏鞋的种类。[表 6]中列出的男戏鞋有 11 种，而女戏鞋只有 7 种，即男戏鞋的种类为女戏鞋的一倍半。而实际上男戏鞋还可以进一步分成更多的种类。

如果对[表 6]进一步加以分析，我们就可以发现，从男戏鞋中，不仅可以看出角色的性别，还可对其社会地位有所了解；而女戏鞋提供的后一种信息则十分有限。相比之下，男性角色在选择戏鞋时除考虑到行当的差异外，还要更多地考虑到角色的社会地位和职业。例如，京剧中的皇帝（如《斩皇袍》中之赵匡胤、《打龙袍》中之宋仁宗），无论年龄长幼，通常均穿厚底靴；下层百姓有时穿方口皂（如《钓金龟》中之张义），渔夫穿洒鞋（如《打渔杀家》中之萧恩）。虽然某些扮演平民的角色也可穿厚底靴（如《乌盆记》中之刘世昌、《御碑亭》中未中举时的王有道），但扮演皇帝的角色却绝不能穿方口皂、洒鞋之类的戏鞋。而对于京剧中的女性角色来说，这种限制就要少得多。例如京剧中无论神女仙姬（如《洛神》中之洛神、《天女散花》中之天女），还是皇亲国戚（如《二进宫》中之李艳妃、《回荆州》中之孙尚香），无论小姐（如《红娘》中之崔莺莺）、丫环（如《红娘》中之红娘），还是贫家妇女（如《汾河湾》中之柳迎春）、渔家女儿（如《打渔杀家》中之萧桂英），都同样可穿彩鞋。又如，京剧中的道人，无论年轻年老，都穿登云履（如《漂东海》中之吕洞宾），僧人穿僧鞋（如《白蛇传》中之法海，或《双下山》中之小和尚本无）；而京剧中除老年尼姑穿僧鞋外，年轻道姑（如从昆曲移植为京剧剧目的《琴挑》中之陈妙常）和年轻尼姑（如《思凡》/《双下山》中的小尼姑色空）却可穿

[表 6]

# 京剧舞台上的鞋(1909—1937)

| 形状 | 名称 | 尺码 | 鞋底 | | | 鞋帮 | | 角色性别 | 行当 | 人物的身份 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 厚度 | 材料 | 颜色 | 质地 | 颜色 | | | |
| | 厚底靴 | 与演员脚的尺码相同 | 7—13 cm | 高丽纸压制,牛皮 | 刷白 | 缎子,大绒 | 黑 | 男 | 老生,小生,武生,净,扮男装的女性 | 帝王,官员,将军,武士,恶霸 |
| | 朝方靴 | 同上 | 约3cm | 布,牛皮 | 刷白 | 缎子,布 | 黑 | 男 | 丑 | 官员,宦官,文人 |
| | 官尖靴 | 同上 | 1.5cm | 布 | 刷白 | 缎子 | 黑 | 男 | 老生 | 百姓 |
| | 快靴 | 同上 | 约1cm | 牛皮 | | 缎子 | 黑,或与服装配套 | 男 | 武生,武净,武丑 | 会武功的人 |
| | 虎头靴 | 同上 | 7—13 cm | 高丽纸压制,牛皮 | 刷白 | 缎子上绣虎头图案 | 与服装配套 | 男 | 武净 | 将军 |
| | 蝠字履 | 同上 | 3cm | 同上 | 刷白 | 缎子上绣蝙蝠古币等图案 | 黑,棕,其他素色 | 男,女 | 老生,小生,丑;老旦 | 百姓,书生,店主,商贩,老翁,老妇 |
| | 登云履 | 同上 | 约6.5cm | 同上 | 刷白 | 缎子上绣黑色云头 | 淡蓝 | 男 | 老生 | 仙人,道长 |

续〔表 6〕

| 形状 | 名称 | 尺码 | 鞋底 | | | 鞋帮 | | 角色性别 | 行当 | 人物的身份 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 厚度 | 材料 | 颜色 | 质地 | 颜色 | | | |
| | 方口皂 | 同上 | 约 2.5 cm | 布 | | 缎子,布 | 黑 | 男 | 老生,丑 | 百姓,仆人,差人 |
| | 洒鞋 | 同上 | 约 1cm | 布,薄牛皮 | | 缎子,布,上绣鱼鳞等图案 | 灰,棕 | 男 | 老生,丑 | 渔夫 |
| | 僧*鞋 | 同上 | 约 3—6.5cm | 高丽纸压制,牛皮 | 刷白 | 缎子,布 | 与服装配套 | 男,女 | 老生,净,丑,老旦 | 和尚,老年尼姑 |
| | 打鞋 | 同上 | 约 1cm | 皮 | | 缎子 | 黑缎子绣白色图案 | 男 | 武生 | 武将,武士,家丁,士兵 |
| | 彩鞋 | 同上 | 约 1cm | 布,皮 | | 缎子上绣图案 | 彩色 | 女 | 青衣,花衫,花旦,刀马旦 | 神鬼精怪,从娘娘、公主到妓女、女囚的各阶层妇女 |
| | 小蛮靴 | 同上 | 约 1cm | 布,皮 | | 同上 | 彩色 | 女 | 刀马旦 | 女将军,女侠 |
| | 花盆底鞋 | 同上 | 约 1cm,脚心下有木块 | 布, | | 同上 | 彩色 | 女 | 花旦,花衫 | 少数民族妇女 |
| | 抹子鞋 | 同上 | 约 1cm | 布,皮 | | 缎子 | 黑,紫,其他鲜艳颜色 | 女 | 彩旦 | 媒婆,禁婆,百姓 |
| | 跷鞋 | 10 cm | 约 0.5cm | 木头,铜箍,布 | | 同上 | 彩色 | 女 | 武旦,花旦,刀马旦 | 精怪,百姓,会武艺的妇女 |

出处:(1)吴同宾、周亚勋编,1990,第 114—115 页。

(2)黄育馥根据侯燕玲 1995 年提供照片绘图。

* 僧鞋鞋底厚度视角色而异,底厚者则一般需用带子系住,薄者可不必。老年尼姑也穿僧鞋,一般为薄底。

其他女性角色穿的彩鞋,只是鞋上缀的穗子不用红颜色的。[1]这说明,对于京剧中的女性人物来说,穿什么样的戏鞋,除考虑到行当之外,最重要的是她们的性别属性;而对于男性人物来说,除了性别属性之外,他还有许多其他重要的社会属性,如职业、地位等等。

由此可见,戏鞋在京剧中并不仅仅是一种简单的舞台用品,而是也有其社会内涵。尤其是当我们用一种性别分析的眼光来看待它们时,这一点就更为明显。下面,我们来具体看一看跷的功能。

## 2. 跷的技术功能

归纳起来,跷的技术功能有以下三个方面:

### (1)使角色的身材更显修长

跷的第一个技术功能是演员绑上跷以后,身高可增加约20厘米,从而使角色看上去身材更修长。京剧中的女性角色经常要和老生、小生、武生或净配戏,而这些角色穿的戏鞋的鞋底通常都比较厚,从而使角色的身高增加1.5–13厘米不等。(见表[6])如果扮演旦角的演员身材矮小,当他/她与上述男性角色同台演出时,看上去就很不相称。正如花旦演员秦雪玲女士说的那样,“我当初练跷就是为了垫个儿。”“我的个儿太矮,和人家配戏都不好配,站在人家边儿上像个孩子,怎么当主演?”(秦雪玲,见附录I(5)。)男旦毛世来(1921—1994)是四小名旦之一,以

表演花旦著称。他身高约150厘米,因此把跷当做弥补身材上的不足的重要手段,甚至于在一些动作不太多的戏里,如女主角在台上大部分时间是跪着唱的《玉堂春》一剧中,也要踩跷。马玉秋先生在介绍毛世来踩跷的情况时说:毛世来个儿矮,踩了一辈子硬跷,他说,"不让绑跷我就短了半拉腿。"(马玉秋,见附录I(6)。)

踩跷也为演员和与自己身材相仿的演员合作带来便利,因为绑上跷以后,他们/她们的身材更显得修长。赵德勋先生在谈到他的老搭档,四小名旦之一,著名的武旦演员宋德珠时说,"德珠比我矮一点儿,一绑跷就和我齐了,显得瘦溜儿,等于踮着脚再加两三寸,芭蕾舞似的,底下还加点儿木头,你算算占多大便宜!"(赵德勋,见附录I(4)。)

对于身材较高的演员来说,踩跷就没有什么好处了。用李金鸿先生的话说,就是显得"晃了"。例如,扮演青衣和花衫的著名男旦程玉菁先生幽默地说,"我没使过跷。我又瘦又高,像根儿豇豆。再踩跷,就成电线杆子了。"(程玉菁,见附录I(1)。)同样,著名青衣演员李慧芳女士身高约170厘米。1993年在与笔者的个别交谈中,她说,"我也试着踩过跷,不过只是为了好玩儿。我个儿太高,从来没唱过踩跷的戏。"

## (2)使演员的动作更加自如

正如所有我的被访问者指出的那样,后跟上箍着铜箍的跷使演员在铺着台毯的舞台上动作更加轻快自如。此外,演员踩跷之后,还可以做出一些独特的动作。

首先,演员绑上跷以后,身体的重心提高了。这使得他们

觉得身子仿佛轻了许多，从而可以在台上更快地奔跑。用以跷功见长的花旦演员周金莲女士的话说，“跷小，走起来就觉得飘……跑得快，转身快，就像滑冰似的，因为后头有一个铜箍。”（周金莲，见附录 I(3)。）上海已故著名武旦演员张美娟女士1993年在与笔者的私人交谈中回忆起她幼时学跷的情况，说，“即使演男角的男孩子也追不上绑了跷的女孩子。所以，男孩子们在与女孩子一起排练时，常常求女孩子们把速度放慢些，否则，他们跟不上就会挨老师的打。”

此外，旦角绑跷以后，由于跷跟上的铜箍减少了与台毯的摩擦，他们在台上做转身的动作更加迅速。李金鸿先生回忆在中华戏曲专科学校的学艺生活时说，“我们绑跷跑圆场，气都要提起来，走起来轻得很。绑跷转身也好，打起来也好，‘吱溜’一下就转过来了。所以一打起来，武生也好，花脸也好，都很怕跟旦角打。旦角快，花脸厚底，追不上。那时我们有两个师哥，一个宋德珠（学武旦），一个傅德威（学武生），经常演对刀的戏。他（指宋德珠）跑了，后边的追不上，就吵架。”（李金鸿，见附录 I(2)。）

绑跷的第三个作用是演员可以更自如地做某些动作，用赵德勋先生的话说，绑上跷，“你一动自然就带着美。小动肩膀、小挺胸脯儿的身段，就是绑跷合适。”（赵德勋，见附录 I(4)。）通过绑跷，演员可以做一些独特的动作和姿势，而这往往会赢得观众的热烈喝彩。李金鸿先生曾谈到绑跷的特点，他认为，绑跷有绑跷的特点。如绑跷后按照小锣和铙钹的锣鼓点儿快速向前用小碎步走一条直线，“| 仓 0 | 仓仓 | 仓仓 | 仓 0 |”。若用大脚片走就没那么好看。尽管也可以，但是就不是样儿了。在“| 仓仓 | 仓仓 | 仓 0 |”的最后半拍是一个休止符，这时演员会突然停住脚步，一动不动地站在那儿，而且要耗一会儿。于是观众席上

就会传来热烈的掌声和喝彩声。但如果演员不踩跷,“大脚片耗半天也没人理。”(李金鸿,见附录 I(2)。)

这方面的另一个例子是宋德珠在《青石山》中扮演九尾狐时的亮相。在与关平开打时,在一连串飞快的武打动作之后,他一下子停住,亮相,两只“小脚”紧贴在一起,就像是在立正,身子“纹丝不动”。(赵德勋,见附录 I(4)。)这是一个高难动作。它与芭蕾演员在快速旋转后骤然停住不同,因为此时演员身体完全靠脚趾支撑,而他的两脚却不允许像芭蕾演员那样分开,所以对演员保持平衡的能力有极高的要求。

演员踩跷以后,由于动作的难度加大——尤其是做一些惊险的动作时——对观众感官的刺激程度也大大加强。京剧中的“倒挂金钟”就是这样的动作。20 世纪初的一位戏剧评论家刘侠公在其署名“侠公”的文章《再谈儿女英雄传》(载《立言画刊》,1942 年 6 月 13 日,第 194 期,第 4 页)中,谈到著名武旦演员余玉琴曾在《能仁寺》中踩跷上栏杆(即横架在距台面约 3 米高处的一根铁杠子),“单脚勾栏杆,转身拉弓射弹”,做“倒挂金钟”的动作。可以想像,演员在悬空的铁棍上做动作已属不易,而如果还双脚绑着跷,就更会令观者心惊肉跳了。

### (3)跷在武打中的保护作用

跷还有一个当初它的发明者或许不曾意识到的作用,这就是在演员表演出手时保护表演者的脚背和脚踝。在京剧中,出手是武旦表演的一个重要组成部分。表演出手时,武旦站立在舞台中央,用脚准确地踢回由站在她四周的“敌人”轮流反复投过来的长矛。这一动作可以持续几分钟,要求演员具有高超的

表演技巧和冷静的应变能力。虽然投过来的竹制长矛并不算很重,但如果直接用脚去踢,也是很痛的,更何况这一动作要重复多遍。演员绑跷以后,脚背和脚踝都被长长的跷带子层层裹住,加之脚下又有木头的跷板,这就大大减轻了演员的痛苦。而今天的武旦演员是不踩跷的,因此对于她们来说,出手的训练过程就更为艰苦。李金鸿先生在谈到出手中踢枪的动作时说,"绑跷时这块儿(指脚面)缠着很多布,踢一下,这块儿也不疼。没有跷了,就往上踢了——用迎面骨踢了。一踢,(脚)就破了,很疼,还不容易好。""我的学生平时练的时候戴上点儿什么,真演出的时候就那么踢了。够呛!我记得我的学生刘琪和叶红珠脚上的青都不带好的。"(李金鸿,见附录I(2)。)

## 3. 跷的象征功能

传统的京剧是一种在表演中广泛地运用象征手法的艺术,而一些写实的手法,诸如舞台布景、家具摆设或其他道具的使用在京剧中则不像在西方戏剧(如话剧/歌剧)和某些东方戏剧(如歌舞伎)中那般重要。例如,京剧舞台上的椅子可以用来代表床、门,甚至一台织机;而桌子则可以用来象征墙壁、山峰,或是将军的将台;四名龙套可以代表千军万马;两块上画轮子图案的方布旗则可充作车辆;至于那根长约一米、用布条缠裹并缀着几根穗子的竹棍则可以表现出战马奔腾跳跃的无比生动的场面。京剧中人物的着装也不必完全符合历史的真实。这一点不仅演员知道,观众也知道。我们在欣赏历史题材的电影或电视剧时,会由于其中某个人物的服装与历史不符而提出指摘,而我们在

欣赏传统京剧时,尽管台上历朝的皇帝都穿黄蟒,历代的大将都扎靠,却都能予以理解和容忍。大量的例子表明,京剧是一门高度程式化和高度象征性的艺术，它不需要让舞台上的一切用具都忠于生活中的原型。

那么,跷在舞台上有什么象征意义呢?既然生活中的许多东西在京剧舞台上都可以不必如实再现，为什么偏偏要让演员们吃那么多的苦,受那么大的罪去表现“三寸金莲”呢?

问题在于，跷与桌椅之类简单的舞台道具不同。作为中国封建社会妇女缠足的象征,它有着独特的象征性含义,反映了中国历史上有关性别关系的社会价值标准。下面，我们来看一看跷的四种主要象征功能。

## (1)分辨角色性别的重要标志

在本章第一节，我们谈到了京剧中的戏鞋所包含的社会内涵和男女戏鞋的区别。从[表6]中,我们看到,跷作为年轻女性角色穿的戏鞋的一种，具有一些与同类角色的其他戏鞋共有的特点。例如,它们都是用色彩鲜艳的缎子做成,上面有着精致美丽的刺绣。而京剧中的男戏鞋除了要与服装的颜色配套的之外,一般都是黑色或其他素色。因此,鞋的颜色可向观众提供有关角色性别的重要信息。

除此之外，跷的最主要的特点是它在形状和大小上惟妙惟肖地表现了妇女的缠足。鉴于早期京剧中的女性角色均由男演员扮演,在一些必须在舞台上露出脚的戏中(如穿裤子袄子的花旦戏和穿打衣打裤的武旦戏),跷就成为向观众表明角色性别的重要标志之一。而在有些表现男扮女装的戏中，跷更是向观众

透露角色性别的主要信号。在这些戏中，有时，演员故意暴露他/她的跷，以表明所扮演的角色是女性。例如，在《辛安驿》中，女扮男装的罗雁在辛安驿旅店止宿。店主之女周凤英对其产生爱慕之情，强迫成亲。洞房之夜，周发现罗的小脚，方知她是女性。这场戏里，在罗雁坐的椅子下面，事先已藏好了一只跷。周凤英（花旦饰，踩跷）蹲下来给罗雁（装扮成小生，穿靴子）脱靴时，暗将椅子下面的跷拿出来，与自己的脚（跷）相比，发现竟是一般大小，于是意识到面前的这个白面“书生”实为女性。从这个例子不难看出跷在显示角色性别方面的重要作用。

## (2)体现女性美和女性的柔弱

传统京剧中的女戏鞋是用以表现不同程度的女性美的重要工具。从[表 6]可以看出，女戏鞋的分类标准与男戏鞋不同，前者主要以女性的年龄和美丽程度为标准，而后者则主要以男性的地位和职业为标准。

如[表 6]所示，女戏鞋共有七类，其中花盆底鞋只在出现少数民族妇女的戏中使用，僧鞋只供老年尼姑穿用，而这类戏为数甚少；小蛮靴则是 1909 年王瑶卿废弃踩跷时发明的，是他大胆改革的产物。因此，在 1909 年以前，京剧中最普遍使用的女戏鞋就只有跷、彩鞋、抹子鞋和蝠字履了。下面，让我们分别看一看早期京剧中的这四种主要的女戏鞋。

a. 彩鞋。在 1909 年以前，京剧中只有青衣穿彩鞋（花衫也穿彩鞋，不过这个行当是 1909 年才出现的；花旦、刀马旦和武旦当时必须踩跷。见[表 4]）。青衣作为传统京剧中理想的女性形象，按道理一定应该是缠足的。那么，为什么反而不踩跷呢？笔

者认为主要有两个原因：一是青衣表演的准则是“行不露足，笑不露齿”，以示其端庄稳重。因此青衣在舞台上从来是穿长裙的。拖地的长裙盖住了演员的双脚，于是，即使是足长过尺的男演员也可以安心地去演“美貌姣娘”了。更何况，在舞台上不露脚不等于说角色就是大脚。实际上，青衣都被认为有着一双“三寸金莲”，只不过不让人看见罢了。有的戏的戏词里就清楚地说明了这一点。例如，《桑园寄子》邓伯道弟媳（青衣饰）唱词中有“有弓鞋小路苍苔寸步难挨”，这里所说的“弓鞋”无疑就是指缠足妇女的鞋了。《南天门》中曹玉莲（青衣饰）的唱词则更明确地表明角色是缠足的：“有缠足带儿忙松解，轻轻刺破绣花鞋”。[2]青衣不踩跷的第二个原因是角色在舞台上动作很少，大部分时间是站在台上唱，如果演员踩跷，是很难坚持这样长时间的站立的。青衣的这两个特点使得踩跷既无必要，也无可能。

b. 抹子鞋。抹子鞋在外形上与彩鞋的不同之处在于它的鞋尖是尖的，是放大了的跷，而不是像彩鞋那样与生活中的便鞋形状相仿。抹子鞋的鞋尖意在表明这个女人是缠足，但是缠得不“标准”，也就是说，不是“三寸金莲”，而是大如天足。在京剧中，抹子鞋是供扮演丑陋或滑稽女人的彩旦穿用的。她们的丑陋和可笑不仅表现在面部化装上（如嘴角上方点一颗痣或过于夸张地涂脂抹粉）、服装上（如上衣又肥又大），还表现在她们的一双穿着抹子鞋的大脚上。

c. 蝠字履。蝠字履是京剧中男女都可穿的戏鞋，不过，男性角色穿蝠字履不受年龄限制，而女性角色中只有老年妇女（老旦）才穿蝠字履。需要在这里指出的是，老旦穿的长裙不像青衣的长裙那样长，因此，观众可以看到她们的脚。按照逻辑推理，

老旦也应是缠足的妇女，那么，为什么她们却可以以大脚在舞台上出现呢？笔者认为这也是出于两个原因：一是老旦为表现角色上了年纪，动作较少而且行动迟缓，这就给踩跷表演造成了困难。二是对于老年妇女而言，美貌已下降到极次要的地位，所以对于作为女性美的重要组成部分的“三寸金莲”也就不必刻意地表现了。

d. 跷。与京剧中其他女戏鞋相比，跷与女性美有着更加密切的联系，因为它在一个高度崇尚小脚的社会中象征着女性的缠足，从而成为显示女性角色的年轻美貌的重要工具。下面，让我们用几个例子来说明在京剧舞台上如何通过代表缠足的跷表现男性角色对三寸金莲的欣羡赞美和对大脚女人的嘲笑讽刺。




[图 7] 《拾玉镯》
资料出处：《绘图京都三庆班京调脚本十集》，1910 年石印本，第 9 卷，第 1 页。

[图 7] 显示了在《拾玉镯》中，绑跷的孙玉姣（由花旦扮演）和穿抹子鞋的刘媒婆形成鲜明的对比：中间是美丽纯情的少女孙玉姣，左侧是丑陋滑稽的丑婆子刘媒婆。

另一出将美丽与丑陋的女性进行对比的戏是《凤还巢》。剧中美丽的妹妹程雪娥（花衫饰）被形容为“貌似天仙”。剧中她有这样一句道白，“亲友盛觞开寿宴，轻移莲步到堂前”。虽然她身着长裙，但从这“莲步”二字可知她无疑是缠足了。而与她形成鲜明对比的姐姐程雪雁（彩旦饰）则被描绘为奇丑无比。在她与丑陋的朱千岁成亲的洞房之夜，当朱千岁兴致勃勃地揭开盖头观看新娘的容貌如何时，竟被吓得魂飞魄散。这时朱千岁有这样一段唱词：

观此女生得来容颜难看，
血盆口黄板牙鼻孔上翻，
两只手伸出来好似钢钻，
裙边下露出了尺二的金莲。[3]

每唱到此处，观众席上总会爆发出一阵哄堂大笑和掌声，可见这“尺二的金莲”不仅被视为丑陋，而且十分可笑了。

早期京剧中还有一出戏叫《卖胭脂》，说的是一个名叫郭怀的年轻书生（小生饰）发现一卖胭脂的女子王月英貌美，于是以买胭脂为名，与她调情，后结为夫妻的故事。（此戏因内容不健康，解放后被禁演。）清末出版的石印本《绘图京调六十二种》（响遏行云编）第二卷内收有这出戏的剧本，其中写到当郭怀路经王月英开的小店，见她“貌似嫦娥”，于是“思一思想一想要去调情”时，有这样一段自言自语：

你看大姐生得这样标致，但不知他（应作“她”）那双金莲大小若何。待我跟进柜去看他一个明白。[唱]有郭怀跳上了红漆板柜，王月英赛过了月里嫦娥，身穿着红绫袄不长不短，绣罗裙遮住了三寸金莲。[白]头挽青丝发，乌云盖鬓边，樱桃口露银牙一点朱唇，忍不住将他来戏上一把。（见图 8）


賣胭脂

校正京調賣胭脂全本

生上引 花發春心動彩蝶飛舞意情 白 遇春三月桃花放過了荷花滿池塘秋引金菊黃花酒冬來臘梅蕩雪香 奴家王月英父親早亡隨着母親在汴梁城中開了一座胭脂小舖今日母親不在家中天色尚早將招牌擺起來 王月英開一座胭脂小店賣的是揚州粉頂上高紅將招牌擺在店舖門外等一等[illegible]賣貨要緊 生上引 有郭懷[illegible]汴梁[illegible]了第三場榜上無名我本待歸家去有恐怕親朋取笑流落在汴梁[illegible]賣文昨日果打從那間橋經過見一位女佳人貌似嫦娥[illegible]步兒來至在胭脂寶店近前未施一禮好買高紅 生白 王月英見相公與禮相還端一把紅漆椅相公請坐[illegible]相公到小店所為何來 生白 無事兒不到你高紅寶店[illegible]帶着銀三錢要買高紅 旦白 相公拿銀子來 生白 是 旦白 將銀子放在那油漆櫃內[illegible]高紅付與相公 生唱 有郭懷接高紅袖內便忘思一思想一想要去調情 旦白 且住想我那懷安高紅何用 生白 有了不免待我回去調戲他一番豈不是好 旦白 將身兒轉至在高

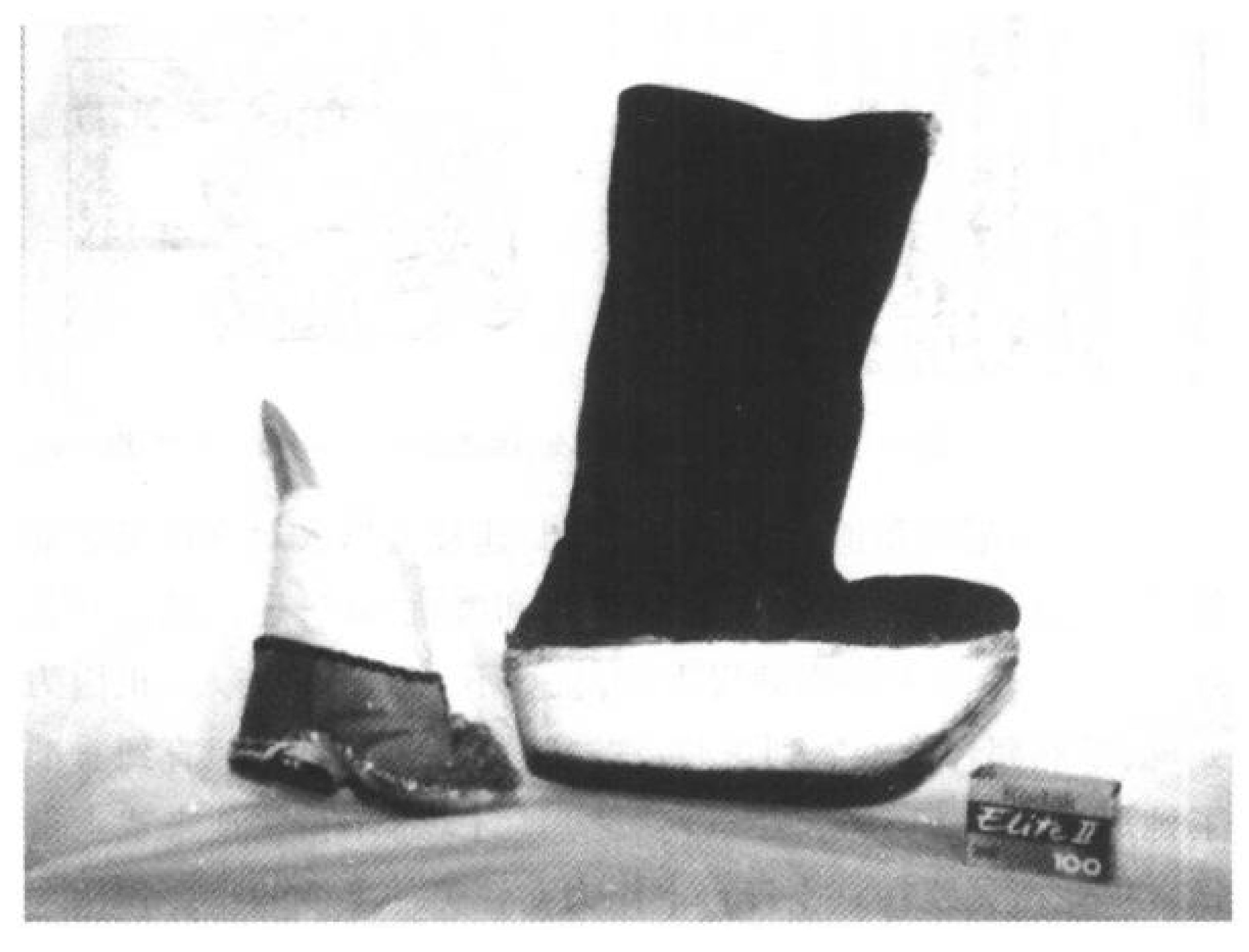
[图 8] **《卖胭脂》** 资料出处：《绘图京调六十二种》，石印本，第 1 页。

郭怀的唱词和道白表明了中国封建社会男人对女性美的期待不仅包括乌黑的头发、洁白的牙齿和樱桃小口，还包括三寸金莲。如果一个女人的脚缠得不好，就算不上真正的美人。正因为如此，虽然郭怀已经看到王月英“赛过了月里嫦娥”，但直到看准了她那双金莲（跷）“大小若何”之后，才“忍不住将他来戏上一把”。由此可见跷在京剧舞台上作为女性美的象征的重要作用。

按照封建社会的审美观，女性美还表现在她们的步态袅娜，

而跷恰恰可以帮助演员做到这一点。按照周金莲的描述，演员绑上跷以后，“走起来就觉得飘”，绑跷不扭也像扭，“再有功夫，就更好看了。”(周金莲，见附录I(3)。)笔者访问的另一位老艺术家李金鸿在谈到绑跷以后走出的台步时说，“小脚(指缠足)走起路来和大脚就是不一样。就跟现在时装表演的模特似的，走的是‘猫步’。绑跷也得这么走。(指走一条直线。)所以自然腰里就是很美的。”(李金鸿，见附录I(2)。)

多数京剧传统剧目都有意宣扬“男强女弱”的封建社会性别角色期待。而跷则通过它显示女子的缠足来突出女性的柔弱。京剧中的男性角色普遍穿厚底靴，厚底靴的鞋底是经过刷白的，所以尤其醒目，使男性角色看上去更加魁梧、强壮。在舞台上，小巧的跷与厚底靴形成了鲜明的对比，使女性角色更显得娇弱




[照片11]　硬跷和厚底靴(王爱群摄)



[照片 12]　《乌龙院》中男、女角色的鞋（徐东明饰宋江，徐东霞饰阎惜姣。马铁汉提供）

不堪。(见照片 11)

为说明这一对比,让我们看一幅京剧《乌龙院》的剧照。(见照片 12)照片中,在男主角宋江硕大的厚底靴的衬托之下,女主角阎惜姣的硬跷越发显得娇小。1928 年,戏剧评论家钝叟在其"跷功存废论"一文中谈到这场戏。他说,"花旦戏以全身动作为最要部分,而女子之足又与男子之足,巨细相去悬殊,可见足部大有戏做,即应以女性最显着之足部,充分表演其为女性,以惹人注意,博人爱慕为要素也。举其最明之例,如乌龙院。宋江以足踏阎惜姣纤趾,老生巨靴厚底,猛然下压,而花旦乃一搦秋菱承其千钧之重。男足愈巨,女足愈纤,男强女弱之判愈显,则观者自能为花旦代感痛苦。一刹那间,若身受践踏之暴者,螳臂当车,摧残立待,怵目惊心全系乎弓弯之小细也。……设大脚片登场,莲船逾尺,与老生之巨靴几乎般长般大(甚且有较生足尤大者),则老生猛践旦足,便毫无意味。人见花旦天足,即视为强有力,不畏男足践踏,更无人生怜香惜玉之思,无人为彼代感一践之痛,而抚硕大无朋之天足以兴悲,徒觉不伦不类也。"[4]钝叟的这番话充分表明了跷在着力渲染男强女弱方面的象征功能。

## (3)显示女性是男性的性目标

在中国封建社会中,缠足对于女人来说是她们的极大隐私,而对于男人来说则是一种性刺激。因此,按照封建的道德标准,规矩的女人是不应该在陌生的男人面前暴露自己的脚的——无论它们是否穿着鞋袜。

缠足的这一性的含义在旧京剧中是通过跷来表现的。以花旦为例。花旦所表现的女性通常是年轻活泼的女子,与作为封

建社会理想女性形象的青衣相比，花旦受封建礼教的约束较少。这从她们的服装上也可以看出来。花旦常常上身穿袄子即窄袖的短上衣，袖口上没有长长的水袖，因此可露出双手。下面有时穿裤子而非拖地的长裙，从而可以露出她们的跷。而在穿长裙的花旦戏中，有时演员会将裙子微微撩起，以让观众看到跷。

在一些传统剧目中，跷被用来表现青年男女之间的欢悦之情。如《小放牛》是一出通俗的歌舞剧。今天舞台上的《小放牛》是表现一名牧童与一村姑相遇，两个天真的少年载歌载舞，互相唱和，尽兴而别。但是，旧的演法中却含有一些调情的成分。如《戏剧旬刊》1925 年登载的一篇文章说，在《小放牛》中，"……至于唱'变一个金鱼儿在水里藏。但等姐姐来取水，学个张生与红娘'等句后，旦丑又有很繁如狂蜂浪蝶的身段，进退有序，疏密有度。丑角现快乐神气，旦角带羞怯样子。"（愚，1925，第 20 页）又如牧童有一个动作是用手托起村姑的一只脚（跷）并轻轻地闻一下，而村姑则有这样的唱词，"哥哥爱奴的脚，就快来娶我。"（见照片 13）

旧京剧中的"粉戏"（即含有色情表演的戏）往往是由花旦表演的，而跷时常被用于表演女人思春或性挑逗的情景，如《战宛城》中，在表现年轻寡居的邹氏思春的一场戏中，演员专门有一段亮跷的表演。李金鸿先生在谈到筱翠花的表演时说，"小老板（指筱翠花）的《战宛城》里有一段表现她怀念她丈夫，思春。捡场的在桌子后头，用两个耗子（道具）表现交配。她看见了，就去扑它。把脚抬起来了，一只脚站着，半天换一只脚，晃晃悠悠，特别就为亮跷，显出他的跷功。这得有功夫。"（李金鸿，见附录 I（2）。）又如《翠屏山》中与一年轻和尚私通的潘巧云、《挑帘裁衣》中与西门庆私通谋死亲夫武大郎的潘金莲、《三雅园》中与人私



[照片 13] 《小放牛》剧照(筱翠花饰村姑,马富禄饰牧童)
资料出处:鲁青等编:《京剧史照》,1990 年,第 85 页。

通谋杀亲夫的黑老虎之妻……在诸多此类剧情的花旦戏中，跷都在剧中起着重要的作用，甚至被称作"祸起纤足"的"导淫之具"。(独立，1925年，第59页)由此可见，跷在旧京剧舞台上的使用在一定程度上反映了中国封建社会中女性和女性的缠足是男性的性目标这样一个事实。

## (4)表现角色武功时的衬托作用

跷的最后一个象征功能在于它在表现女性人物的武功时起着衬托作用。这一点在武旦戏中最为明显。传统京剧中虽然男强女弱是剧中性别关系的基调，但也有少数表现女性人物高超武艺的戏。她们大部分或是最终被降服的妖孽、或是最后成为其男性对手的妻妾的绿林女英雄。在这些戏里，扮演女性人物的演员要做大量的，有时是高难的武打动作，而跷的作用则是通过显示女性人物的缠足来突出她们的武艺精湛。20年代的戏剧评论家独立在论及跷的价值时说，"……至于武旦，愈饰为娇柔袅娜，愈显其起打勇健。天足之女，与男子立于同等地位，与男子战，犹不足为奇。必持跷而后，饰为纤弱已极之状，与壮男交锋，始能令观者屏息震怵。所谓文章有烘托法也。"(独立，1925，第58页) 20年代的另一位戏剧评论家钝叟的见解与独立如出一辙。他说，"武旦不上跷，则与男将对打，便无精彩。必一方翘然莲瓣，一方庞然巨靴，分明强弱悬殊，而后其较量始能令观者惊心动魄，犹文章有烘托法也。"(庄荫堂等编，1928，第65页)以上两段引文充分说明了跷在女性角色武打中起着其他舞台道具起不到的衬托作用，而形成这种作用的基础则是"男强女弱"的性别角色观。

# 小 结

在这一章里，我们讨论了跷的技术功能和象征功能。跷的技术功能包括使演员的身材更显修长，动作更加自如和保护演员的脚踝。跷的象征功能包括显示女性角色的性别特征，突出封建社会中的女性美和女性的柔弱，表现女子是男子的性目标，和在展示女性角色的武功时起衬托作用。

跷的功能，尤其是跷的象征功能，反映了父权制社会中以男人的价值判断和审美标准为基础的性别角色期待。在中国封建社会中，妇女受男人统治，并被期待着要柔弱、要满足男人的性的需要、要努力取悦于男人。因此，她们甚至不惜毁伤自己的躯体去赢得男人的欢心和社会的认可。缠足就是这种畸形的性别关系的极端反映，而跷则是这一社会现实在艺术中的再现。

进入 20 世纪的中国社会发生了一系列重要的变化，这些变化对于中国人的政治生活、经济生活、文化艺术和社会习俗均产生了深刻的影响，京剧也不例外。20 世纪初京剧舞台上的一大变化就是以王瑶卿为首的一部分演员废弃了跷功。在下一章里，我们将回顾王瑶卿的重要改革和他向传统的大胆挑战。

## 注 释

[1] 据于玉蘅、李慧芳介绍，《思凡》和《双下山》中的小尼姑色空穿彩鞋，但不缀红鞋穗(其他女性角色可缀红鞋穗)。

[2] 冯小隐，1930，第 2—3 页。

[3] 见梅兰芳剧团演出本。

[4] 庄荫堂、戴兰生、何卓然编，《戏场闲话》，1928，第 63—64 页。

# 第 5 章

# 跷的废弃：王瑶卿对《儿女英雄传》的改革

在 19 世纪，京剧中的武旦、刀马旦和花旦都是要踩跷的。不过也有极少数花旦演员是例外，如著名的花旦演员梅巧玲（1842—1882，梅兰芳的祖父）和梅竹芬（1874—1896，梅兰芳的父亲）均不踩跷。梅兰芳在他的《舞台生活四十年》中说，“……我家从先祖起就首倡花旦不踩跷，改穿彩鞋。我父亲演花旦戏，也不踩跷。”（梅兰芳，1957，第 34 页）不过，他并未解释他的先辈不踩跷的原因。关于梅巧玲不踩跷，我们从其他资料中似乎可以得出以下两方面的解释：第一，他的职业背景。梅巧玲学旦是从昆曲入手，而昆曲是不踩跷的。苏移在《京剧二百年概观》中就指出，“梅巧玲在福盛班时，大多是学的昆旦。”（苏移，1989，第 103 页）第二，他的体格肥胖。19 世纪，倦游逸叟在《梨园旧话》中谈到梅巧玲时说，“梅巧玲佳剧，如《雁门关》、《盘丝洞》、《渡银河》等剧，最为出色。《雁门关》饰萧后，体既丰腴……《渡银河》饰杨太真，艳丽而肥，恰称‘环肥’之目。”（张次溪编，1988 年版，第 832 页）许姬传在其《缕缕梅香》一文中也说，“在《都门纪略》一书中，《京都竹枝词》咏四喜班，诗里有‘御口亲呼胖巧玲’一

句。我曾问过梅兰芳先生，巧玲先生是否在宫中当差？他说，'……至于祖父巧玲公，好像没有挑选入宫当差，但这句竹枝词是普遍流传的。曾听我祖母说，咸丰年间，常把外面的戏班传进宫里演戏。我祖父掌管四喜班，被传差演戏而皇帝称他为'胖巧玲'。"(许姬传，1994，第63页）不过，像梅巧玲这种情况只是极个别的现象。戏剧评论家冯小隐在其"顾曲随笔"一文（1930）中曾解释梅竹芬和另一位花旦演员杨桂云不踩跷的情况，他说，"杨桂云老年不用跷。梅二琐（即梅竹芬）因体胖身重不能用跷。杨则已在成名之后，梅则一生未能走运。当年票界，如陈子芳、魏耀亭、一汪水之习花旦，固无一不能跷者。盖既不能跷，即不应唱花旦戏。"(冯小隐，1930，第4页）由此可见，踩跷是当时对花旦演员的一项基本要求。实际上，武旦、刀马旦和花旦踩跷是早期京剧中的一条规矩。

然而，到20世纪初，旦行艺术中的一项重要改革却打破了这条规矩，致使在某些刀马旦和花旦戏中可不再用跷。这场改革的先锋是当时一位雄心勃勃的年轻青衣演员王瑶卿（1881—1954），而他实行这一改革的第一出戏就是根据清代著名的同名古典白话长篇小说改编的京剧《儿女英雄传》。这出戏原是清末剧作家李毓如（生卒年不详）专门为武旦演员余玉琴（1868—1939）改编的本戏。剧中余玉琴有精彩的显示其高超武功的表演，从而使他的表演成为唱这出戏的模式。王瑶卿认真研究了这出戏，并对剧中女主人公十三妹的服装、动作、念白等方面进行了一系列改革，而其中最重要的改革则是以靴子代替了跷。1909年王瑶卿成功地演出了不踩跷的十三妹，从而为后人树立了一个样板。

考虑到跷是京剧旦行表演中的重要传统之一，是赖以模仿

中国封建社会中长期存在的缠足的关键性道具，王瑶卿的改革无疑不仅是对京剧表演传统的重大挑战，而且是对当时社会的一大挑战。它对于京剧中女性角色艺术的发展有着不可忽视的影响。在这一章里，我们将回溯余玉琴在《儿女英雄传》中创造的表演模式和王瑶卿的改革内容，分析导致王瑶卿改革的因素以及当时人们对其改革的反应，并介绍在此项改革之后跷在其他剧目中的使用情况。

## 1. 跷功大师余玉琴

### (1)余玉琴和他的艺术生涯

余玉琴，名润卿，小名庄儿，是清末十分活跃的武旦演员。他1868年出生在安徽省潜山县余家湖，7岁开始在上海福寿堂科班学艺，习花旦和武旦，6年期满，即搭上海丹桂茶园出演。1886年他初到北京演出时，已颇有名气。1891年，他被选入当时清代掌管宫廷演剧的机构升平署，并深受光绪皇帝宠爱。据京剧史学家王芷章记载，"……三十年(1904)慈禧七旬大庆，尝下谕令专管武旦之戏，加双份钱粮，以旌其能。"(王芷章，1937，第64页)他曾在崇文门外茶食胡同营建广兴茶园，并成立福寿科班，培养京剧人才。余玉琴一生中排演了许多深受观众欢迎的本戏，如《儿女英雄传》、《十粒金丹》、《五彩舆》、《德政坊》、《龙马姻缘》等。他还积极为改善演员的社会地位奔波。如1912年他曾发起成立艺人的行业性组织"正乐育化会"[1]。20年代以后，余玉

琴很少演出，于1939年病逝。关于余玉琴的艺术生涯，请参阅附录Ⅱ。

作为一位杰出的武旦演员，余玉琴具有高超的武功技艺。王梦生在其《梨园佳话》(1915)中曾称赞他令"见者心醉"，"为武旦中色艺具备之材"。(第119页)日本著名戏剧评论家波多野乾一在其《京剧二百年之历史》(1927)中也形容余玉琴"语妙生花，身轻似燕"，"几令人神摇目眩"。(第320页)

在余玉琴的武功中，以跷功最为著名。他能绑着跷在舞台上做许多像"倒挂金钟"这样的使观众心惊肉跳的高难动作。其卓越的跷功在他自排的本戏《儿女英雄传》中得到了充分的展示。

## (2)余玉琴和京剧《儿女英雄传》

在余玉琴一生演出的众多剧目中，最出名的，堪称是其代表作的是《儿女英雄传》。在深入讨论余玉琴在这出戏里的表演之前，先让我们看一看京剧《儿女英雄传》与它的同名长篇小说之间的关系。

### a. 作为小说和京剧的《儿女英雄传》

长篇古典白话小说《儿女英雄传》是中国小说史上一部重要的社会小说，作者是清嘉庆——同治年间的一位满族文人文康(姓费莫氏，字铁山、悔庵)，曾任安徽徽州府知府、驻藏大臣等职。

小说里极力颂扬的男主人公安学海是一名封建礼教的卫道士。他洁身自好，淡泊名利，忠厚待人，勤俭治家，严守"忠孝节义"的道德准则。他年届五旬才得中进士，当上一任河工知县，

却又因不善逢迎而得罪了上司，不到半年就被派了个罪名，革职拿问。安学海膝下只有一子，名安骥。安骥得知父亲遭了官司，立即变卖了全部家产，携银登程，赶赴三千里以外的淮安去营救。途中两个骡夫见财起意，二人商议寻机谋财害命，被侠女十三妹听到。十三妹，原名何玉凤，其父因拒绝将她嫁给一朝廷重臣之子，被害死狱中。何玉凤武艺超群，改名十三妹，伺机为父报仇。在安骥止宿的悦来店，十三妹问明根由，决定赠银相助。后安骥被凶僧劫入能仁寺，正值千钧一发之际，十三妹赶到庙中，除尽凶僧，并成就了安骥与一落难女子张金凤的婚事。安学海因安骥及时送来所需银两而获救后，千方百计寻访十三妹的下落，发现其父生前是自己的结拜弟兄。几经周折，终于劝说十三妹也嫁给安骥为妻。后安骥高中，“政声载道，位极人臣”。张金凤、何玉凤各生一子，安学海夫妻“寿登期颐，子贵孙荣”。

从整部小说的结构来看，前二十回，尤其是从第四回到第十回，突出地刻画了十三妹侠肝义胆、武艺高强的形象；而后二十回（即第二十一回到第四十回）则着力描述了十三妹如何在安学海的影响下逐渐成为一名恪守封建礼教的贵妇人。

对于小说《儿女英雄传》，后人有着不同的评价。如文学批评家胡适（1925）除肯定《儿女英雄传》的语言生动之外，对这部小说的内容基本上持否定态度。他认为作者文康是一个“迂腐的学究”，著这部书是从“做善降祥”这一“迂陋的根本观念出发”，所以“他写的‘英雄’，终脱不了那‘使气角力’的邓九公十三妹一流人。他写的‘儿女’，也脱不了那才子佳人夫贵妻荣的念头。”在胡适看来，这本书的前半部把十三妹写成了“超人”，“然而十三妹结婚之后‘还不曾过得十二日’，就会行这样的酒令：赏名花：名花可及那金花？酌旨酒：旨酒可是琼林酒？对美人：美

人可得做夫人？（第三十回）"胡适认为，"这'超人'未免跌的太低了罢？其实这并不是什么'超人'的堕落；这不过是那位迂陋的作者的'马脚毕露'。"因此，整个《儿女英雄传》"都只是一个迂腐的八旗老官僚在那穷愁之中做的如意梦。"（胡适，1942，第462—468页）周作人对《儿女英雄传》的态度则比较宽容。他在其《书房一角》中说，"《儿女英雄传》作者的昼梦只是想点翰林，那时候恐怕正是常情，在小说里不见得是顶腐败，又喜讲道学，而安老爷这个角色在全书中差不多写得最好。……书中对于女人的态度我觉得颇好，恐怕这或者是旗下的关系，其中只是承认阳奇阴偶的谬说，我们却也难深怪，此外总以一个人相对待，绝无淫虐狂的变态形迹，够得上说是健全的态度。"（周作人，1944，第109—110页）

19世纪末，京剧剧作家李毓如与演员胡鹤年和另一位剧作家史松泉一起，将小说《儿女英雄传》改编成为八本的京剧《儿女英雄传》。剧作家们是为着余玉琴而改编这个剧的，目的是通过让余玉琴扮演十三妹这个人物，使他得以在舞台上充分显示他的武功，尤其是跷功。与小说不同的是，京剧《儿女英雄传》中的主要人物是十三妹，而不是安学海。剧情围绕着十三妹的经历展开，其中尤以《悦来店》和《能仁寺》最为精彩。最后一本《安乐府》中还增加了原著中没有的十三妹等奉旨击退外族入侵，捉拿仇人之子纪多文的情节。

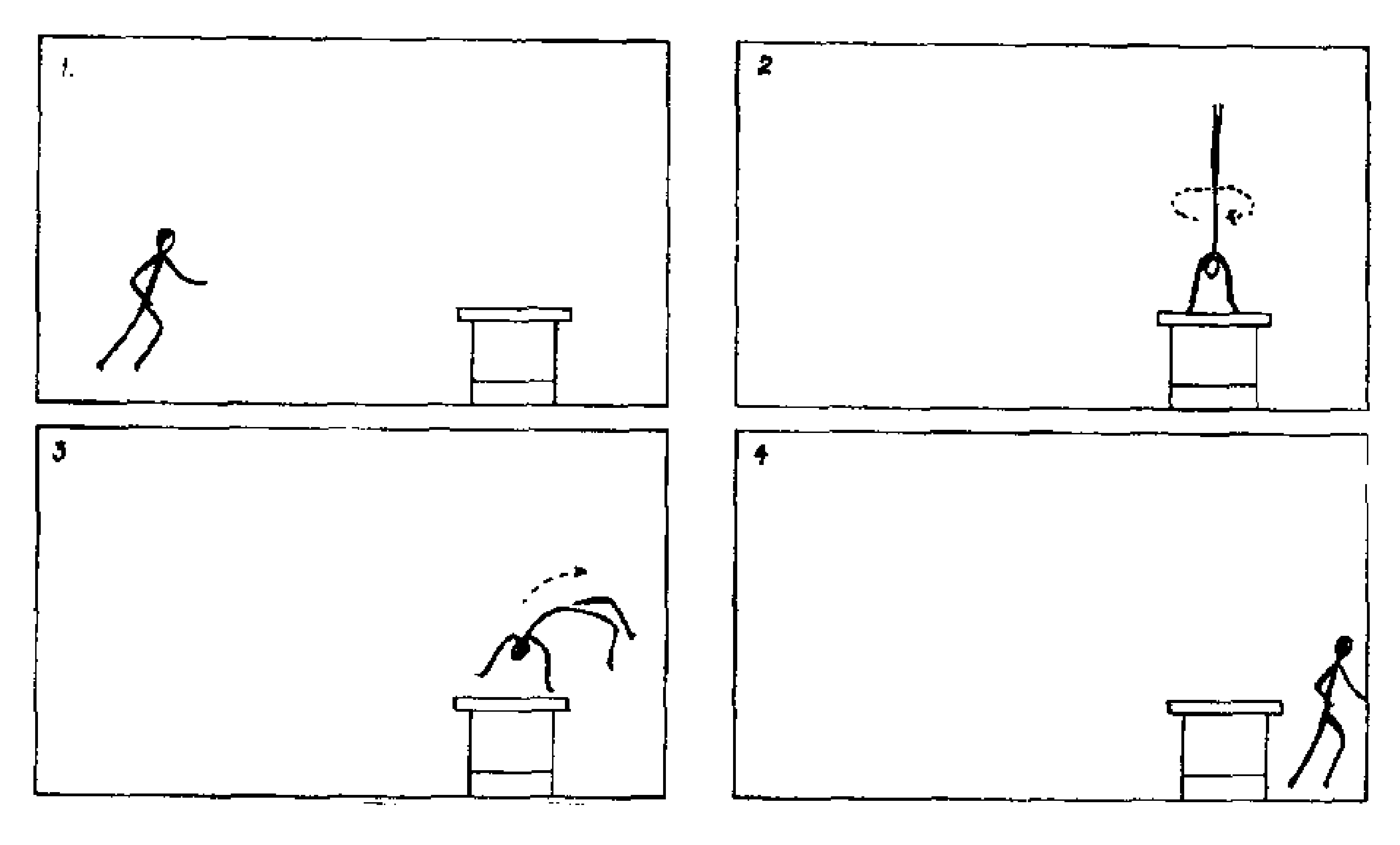
b. 余玉琴和他扮演的十三妹

1893年，余玉琴首演《儿女英雄传》并取得成功。他所扮演的十三妹是踩跷的。这种安排一方面当然是为了展现他的跷功，另一方面也是忠实于原著的描写。小说中的十三妹是一名

绝色的缠足女子，作者在描写她的装束时写道，“见他（她）头上罩着一幅元青绉纱包头，两个角儿搭在耳边，两个角儿一直的盖在脑后燕尾儿上；身穿一件搭脚面长的佛青粗布衫儿，一封书儿的袖子不卷，盖着两只手；脚下穿一双二蓝尖头绣碎花的弓鞋，那大小只好二寸有零不及三寸。”（《儿女英雄传》，1991年版，第40—41页）据程玉菁在谈到余玉琴饰十三妹的扮相时说，“余玉琴踩跷，穿着短袄子，系着腰巾子，穿彩裤。”“余玉琴是包头，拿绸子包头，就好像现在的古装电影里的打手一样，包着头。当然在台上比较突出一点，包着绸子，戴一个面牌。”（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）由此可见，余玉琴塑造的十三妹在人物造型上与书中的描写十分相近。

小说前半部中的十三妹是一个有胆有识、身怀绝技的姑娘，“芙蓉面上挂一层威凛凛的寒霜，杨柳腰间带一团冷森森的杀气”。（《儿女英雄传》，1991年版，第59页）在描写十三妹在能仁寺搭救安骥时，作者把她越墙而过比作“半空里一道红光”，“好似一朵彩霞一般”。（同上，第58页）为了在舞台上表现十三妹的本领，余玉琴在表演中设计了不少高难高惊险的动作。例如，舞台上的高墙是用桌子来代表的，余玉琴在表现越墙而过时，采用了独特的过桌子的动作。程玉菁回忆说，“我们师父（指王瑶卿先生）说，余玉琴过桌子是从这头儿跑到快到下场门的时候，那儿摆着一张桌子。他手一按桌子，脑袋好像拿一把大顶，一转，这叫‘案头’。就是头一按，脑袋顶桌子，一转身，下去了。这一手还不容易练。”（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）（见图9）

小说中描写十三妹在能仁寺用弹弓射死凶僧的一回写得有声有色，余玉琴则在舞台的上栏杆上做出了“倒挂金钟”的动作。在这里，我们先介绍一下目前在京剧舞台上已不复存在的



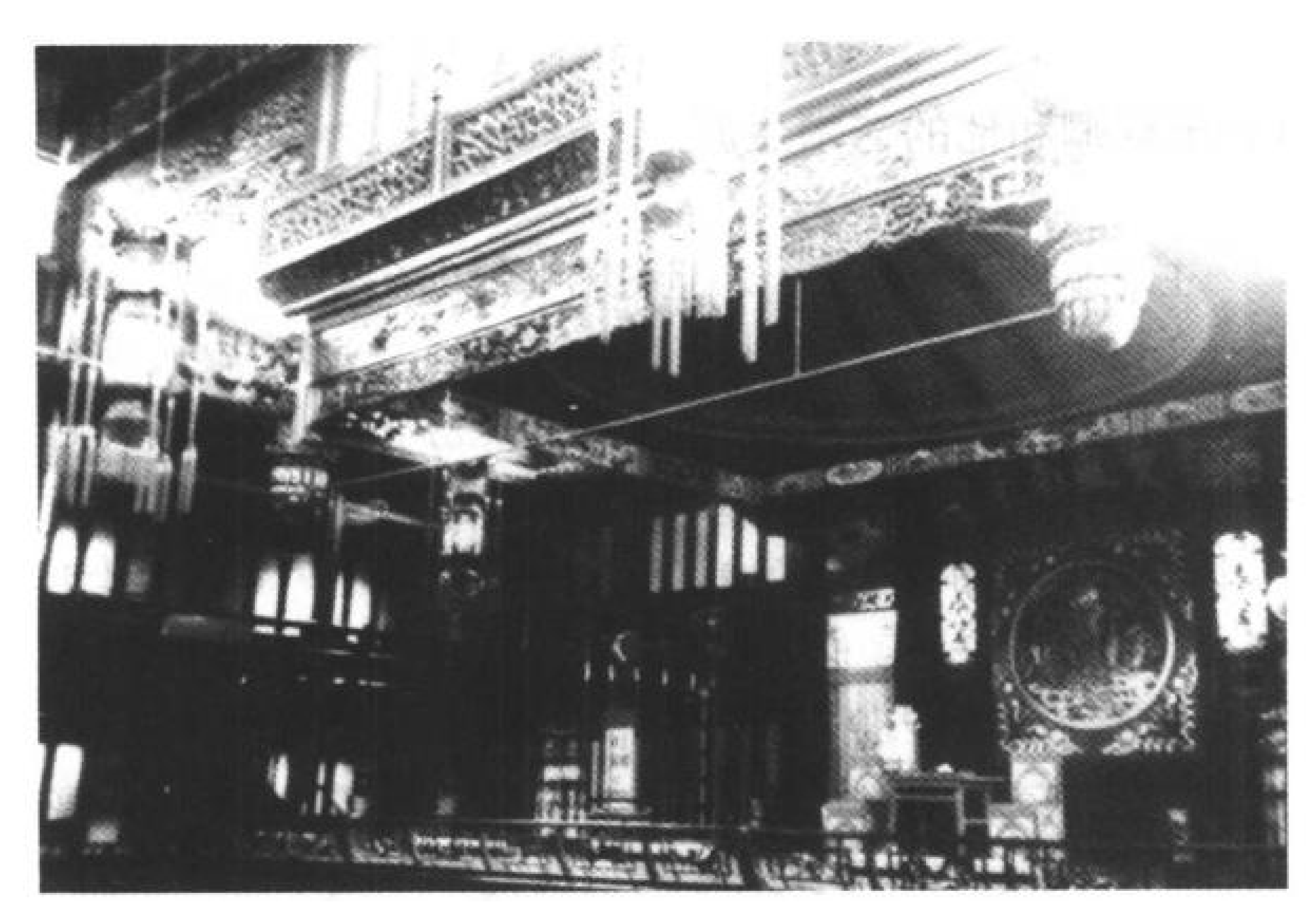
[图 9]　余玉琴的"过桌子"动作示意图

(黄育馥根据程玉菁的叙述绘图)

"上栏杆"。

旧时的京剧舞台是方形的木结构舞台，四角用四根柱子擎起。在舞台前方的两根柱子之间,距台面约 3 米处,固定着一根铁杠子,叫做"上栏杆"。武戏演员可在上面做各种惊险动作。[照片 14] 是天津近年来重建的广东会馆舞台,我们可依稀看到舞台上方的上栏杆。(见照片 14)

余玉琴正是踩着跷在这"上栏杆"上做名为"倒挂金钟"的动作的。程玉菁先生在介绍这一动作时说：两张桌子摞着放在下场门，旁边摆着一把椅子。余玉琴从下场门上，蹬着椅子上到桌子上面以后，先是双手抓住杠子，然后就好像体操运动员练单杠一样，把身子往上一悠，两只脚面就勾到栏杆上了。他忽然之间来一个"射燕儿"——撒手了,这就是"倒挂金钟"。接着，他马上就一挺腰，起来，用手揪住杠子，把一条腿跨过来，用脚腕子勾住杠子。这时，他左手拿弓，右手拉弦，一拧身，射弹子。(程玉菁，见附录Ⅰ(1)。) 从这段描写，我们不难想像当年余玉琴踩跷做这套动作时是如何精彩，又如何会令



［照片 14］ 旧式舞台和上栏杆

重建后的天津广东会馆舞台(郭崇涛摄)

观众为他捏着一把汗了。

正由于余玉琴在《儿女英雄传》一剧中表演了这样的绝活，他的演出受到观众的称颂，并作为演这出戏的一个模式固定下来了。

## 2. 王瑶卿在《儿女英雄传》中的改革

由余玉琴确立的这一模式在 20 世纪初遇到了来自一名年轻青衣演员的大胆挑战。他就是后来被誉为“通天教主”、对京剧旦行艺术的发展作出重要贡献的王瑶卿。

## (1)王瑶卿和他的艺术生涯

王瑶卿是19世纪末、20世纪初的一位京剧旦行演员。他1881年出生于江苏省清江县，幼时随其父——著名的昆曲演员王彩琳(生卒年不详)[2]来到北京。王瑶卿初学昆曲,9岁时开始学习京剧,12岁时开始练习武功。在数位老师的指导之下,学了不少青衣、花旦和刀马旦的戏。(程玉菁,见附录Ⅰ(1)。) 1894年他13岁时正式开始了他的艺术生涯。从那以后,他先后在三庆班、四喜班和小鸿奎班搭班唱戏,丰富了他的舞台经验。到20世纪初,他已成为一名很有名气的青衣演员。1904年,他应召入宫演出,当了内廷供奉。这对于当时的演员来说,是最高的荣耀。不久,他成为受慈禧宠爱的演员之一。(见附录Ⅱ) 同年,他成功地与被誉为“伶王”的老生演员谭鑫培合演,从而进一步提高了他的声望。在他活跃在京剧舞台上的日子里，曾对旦行的表演进行了堪称作划时代的改革。

王瑶卿46岁时由于失音而退出舞台,并从此致力于京剧教学。他一生中所收弟子甚众,京剧四大名旦都曾求教于他。他还是第一位打破京剧界的旧传统，正式收女演员为徒的男演员。他的女徒弟中不乏卓有成就之人,如被誉为“四大坤伶皇后”的章遏云、雪艳琴、新艳秋和杜丽云。王瑶卿晚年在京剧界内外均享有盛誉。在京剧界内被尊为“通天教主”,在京剧界外被称作“卓越的戏剧改革家和戏剧教育家”。(史若虚,荀令香编,1985,第308页) 他于1954年病逝。

王瑶卿一生中对京剧旦角艺术的贡献可归纳为以下三个主要方面：第一，他通过自己的演出，提高了旦行角色在京剧中的

重要性,改变了20世纪以前旦角往往只作为配角的状况。他与谭鑫培的合作就证明了这一点。第二,他改变了青衣的表演风格。在王瑶卿之前,青衣作为中国封建社会中理想的女性形象,在表演中严格遵守“行不露足,笑不露齿”的准则,在舞台上习惯于双手“捂着肚子傻唱”,极少面部表情和身体动作。作为一名青衣演员,王瑶卿从来不满足于这一传统的舞台形象。他大胆地在青衣的表演中采用了花旦、甚至刀马旦的某些动作;在化装上进行了改革;并吸收了其他行当、尤其是老生的唱腔,进而创造了许多新颖优美的青衣唱腔。在念白方面,王瑶卿也进行了革新。他强调吐字要清晰,要让观众能听得懂。所有这一切努力导致一种新的旦角行当——花衫——的出现,这一新行当到梅兰芳的时代取得重大发展。第三,王瑶卿对旦角艺术的最富于挑战精神的贡献,是他无视京剧界内的旧规,于1909年大胆跨越行当界线,扮演了历来由刀马旦扮演的十三妹,并在表演中以穿靴代替了踩跷,从而打破了由余玉琴创立的京剧《儿女英雄传》的表演模式。考虑到这一改革的深远影响,我们可以说,如果说王瑶卿在青衣表演中的创新是一种改良,那么,他在废弃踩跷方面的尝试就堪称是一项革命了。

### (2)王瑶卿与《儿女英雄传》

从1902年到1937年期间王瑶卿演出《儿女英雄传》的过程可以清楚地看出他的改革精神。这一过程可划分为以下4个阶段:

a.1902—1909

这是王瑶卿废弃踩跷的酝酿期。在这一时期,王瑶卿和余

玉琴合演《儿女英雄传》,王瑶卿扮演张金凤(青衣);余玉琴扮演十三妹(刀马旦)。(王荣增,见附录Ⅰ(8)。)

b.1909—1911

从1909年开始,王瑶卿在他本人组织的剧团内亲自扮演十三妹一角,并在化装、动作、道白等方面进行了几项重要的改革,其中以废弃踩跷最为值得注意。在这一时期,他只演《儿女英雄传》中的两折,即"悦来店"和"能仁寺"。(王荣增,见附录Ⅰ(8)。)

c.1911—1924

王瑶卿开始演出全本《儿女英雄传》,扮演十三妹。有时他也演出其中的一两折。(附录Ⅲ)

d.1924—1937

1924年以后,王瑶卿由于嗓子塌中很少登台演出,而是把主要精力投入对青年演员的培养,其中包括程砚秋、荀慧生、尚小云等。1926年,身为他的徒弟的荀慧生演出《十三妹》一剧。这是在王瑶卿演出本的基础上,由剧作家陈墨香遵照王瑶卿的建议加以修改而成的。(曾白融,1989,第1082页)1927年,王瑶卿对剧本进一步加工整理,删去了一些不必要的动作,使得剧情更加紧凑合理。(中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会,1988,第142页)

## (3)王瑶卿改革背景分析

如前所述,《儿女英雄传》本来是余玉琴的拿手戏,剧的编排

充分显示了余玉琴的武功和跷功，而这两者正是王瑶卿所不具备的。王瑶卿从12岁起开始随老师崇富贵学习武功，但由于在练功时伤了腰而不得不在谢双寿的指导下改学青衣。（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）王瑶卿也不曾掌握跷功。他幼时由于练习踩跷险些折断了脚骨而从此放弃了跷功。（中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会，1988，第106页）他认为跷对身体不好，感到练跷功受罪，与练腰腿不同。小孩正在发育，让他老这么脚尖顶着地站着……小孩叫苦连天，受不了。（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）

既然不具备余玉琴扮演十三妹所要求的这两项基本功，王瑶卿为什么却偏偏要演这个角色呢？从一些文献资料中，我们得出了以下解释：

首先，王瑶卿曾多次与余玉琴同台演出《儿女英雄传》（余饰十三妹，王饰张金凤）。这使他十分熟悉这出戏，并有机会反复观察余玉琴的表演，不断加深对剧情和十三妹这个人物的理解。

第二，通过对女主人公十三妹的分析，王瑶卿似乎找到了他理想中的女性形象，并十分喜爱这个人物。与清代其他以女性为主人公的小说一样，小说《儿女英雄传》也宣扬一夫多妻制，鼓吹封建科举制度。但小说的前半部刻画的十三妹这个人物却是很成功的。正如当时的许多侠义小说一样，小说的作者往往寄很大的希望于那些忠孝侠义、有胆有识的英雄，而在这部小说里，这样的英雄却是一位女子。这一安排与中国封建社会长期存在的“男强女弱”的性别角色期待迥然相反。书中的男主人公，安学海也罢，安骥也罢，其生死安危都曾取决于十三妹这个女流之辈。从这个意义上说，十三妹代表了中国近代文学中一

种新型的女性形象，即使男人在她面前也相形见绌。

小说《儿女英雄传》在被改编为京剧之后，原著中的主要人物安学海退居为次要角色，十三妹则取代他成为全剧的主角。十三妹不仅武艺超群，而且爱憎分明，胆识过人。因此，王瑶卿早在扮演张金凤时就非常喜欢这个人物。正如王瑶卿的弟子吴绛秋回忆的，在王瑶卿看来，十三妹"性格倔强，但很孝顺"，她"侠义"、"豪爽"、"真诚"、"机智"、"风趣"。他后来在向他的学生们讲解这出戏的表演时，"要求把十三妹的侠骨英气表现出来。说她有些男子气，在众人面前豪爽开朗，笑不闭唇，不像一般妇女讲'美不露齿'。"（吴绛秋，第 191—192 页）对十三妹这个人物的喜爱促使王瑶卿努力争取去扮演这个角色。

第三，《儿女英雄传》为王瑶卿展示他的表演天才提供了充分的余地。京剧《儿女英雄传》是为着表现余玉琴的武功技巧而编写的，但它又与一般的武旦戏有所不同。通常，武旦戏往往重在表现武功而不大重视其他的表演技巧。在《儿女英雄传》一剧中，唱、念、做、打则同样重要。当年余玉琴在演这出戏时，就是"不仅唱念表情细腻讲究，而且文武兼施"，"在挺秀之中蕴含着柔媚"。（苏移，1989，第 116 页）《儿女英雄传》的这一特点使不擅长武功的王瑶卿有可能扮演这一历来由武旦扮演的角色。

以上因素赋予王瑶卿一种动力和勇气，使他得以在《儿女英雄传》中扬己之长，避己之短，在着力表现十三妹的内心世界和美化十三妹的外在形象方面大胆创新。

## (4)王瑶卿塑造的十三妹——崭新的女侠形象

王瑶卿在不会踩跷的情况下，为了使自己的表演超过余玉

琴，在扮演十三妹时进行了以下一系列重大改革。（见表 7）

[表 7] **王瑶卿在《儿女英雄传》中的改革**

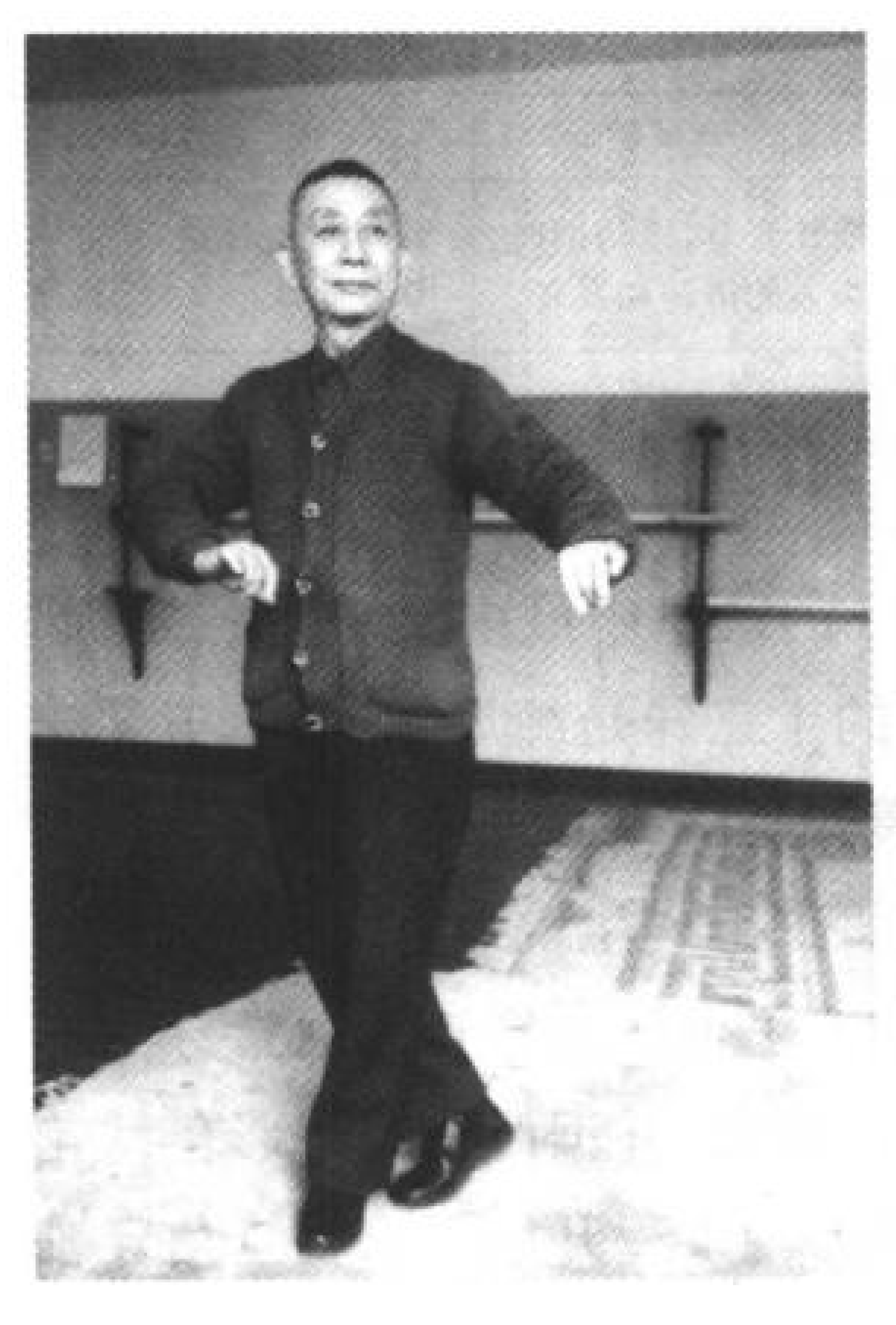
| 改革的方面 | | 余玉琴（1868—1939） | 王瑶卿（1881—1954） | 改革的结果 |
|---|---|---|---|---|
| 戏鞋 | | 硬跷 | 红色的小蛮靴 | 更有男子气 |
| 脚的动作 | 站立姿势 | 踏步或双脚紧靠 | 丁字步 | |
| | 脚步 | 小碎步 | 有时男脚步 | |
| 身体的动作 | 武打 | 较多 | 较少 | 更加贴近现实，更少夸张 |
| | 难度 | 极大 | 较小 | |
| | 真实程度 | 较低 | 较高 | |
| 服装 | 袄子 | 普通淡蓝色袄子 | 红色打衣 | 更加美观，更好地表现人物的坚强性格 |
| | 裤子 | 普通彩裤 | 红色打裤 | |
| | 腰巾子 | 白色 | 红色 | |
| | 战裙 | 无 | 红色 | |
| | 头部装饰 | 绸子包头 | 红色风帽 | |
| 道白 | | 普通京白 | 拖长音节，模仿旧时满人的语调和发音。 | 更好地表现人物的内心世界。 |

a．以靴代跷

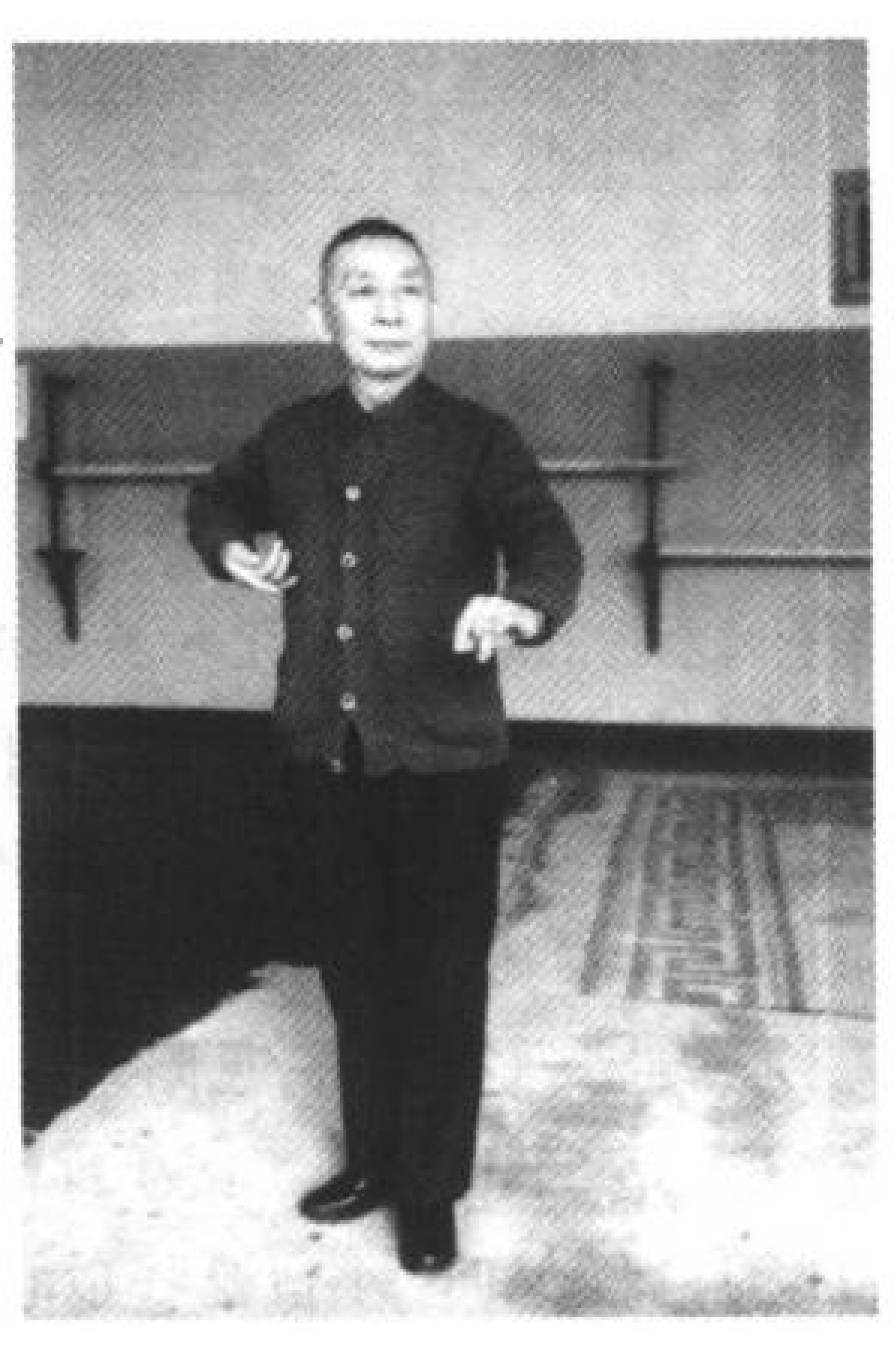
这是王瑶卿对《儿女英雄传》的改革中最重要，也是最引起争议的内容。如前所述，原著中的十三妹是缠足的，由余玉琴建立起来的表演《儿女英雄传》的模式是踩跷的。这就使得王瑶卿的改革十分困难。程玉菁回忆说，“王先生说他有一样办不了，就是踩跷。”（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）他认为穿旦角通常穿的彩鞋不合适，于是想到了武生穿的薄底靴，并据此设计了彩色绣花的薄底靴，又叫“小蛮靴”，以它取代了跷，开始了京剧旦角穿靴的历史。这种花靴一直沿用至今。

b. 男脚步的出现

在京剧观众和演员均高度崇尚踩跷的时代，为了使他不踩跷的表演能够被观众认可，王瑶卿对他的舞台动作，首先是旦角的脚步进行了细致的研究和改革。传统的京剧旦角，包括青衣、花旦、武旦和刀马旦，在站立时通常都用“踏步”(见照片 15)，以表现女性的柔弱娇媚。王瑶卿表演的刀马旦十三妹却大胆采用了以往多为武生采用的“丁字步”的站立姿势(见照片 16)。这使得十三妹平添了几分男子气概。此外，踩跷的十三妹和其他踩跷的角色一样，在舞台上行走是采用小碎步，这一方面是由于演员踩跷以后，很难慢慢行走，一方面也是为



[照片 15] 踏步
李金鸿先生身段照(王爱群摄)

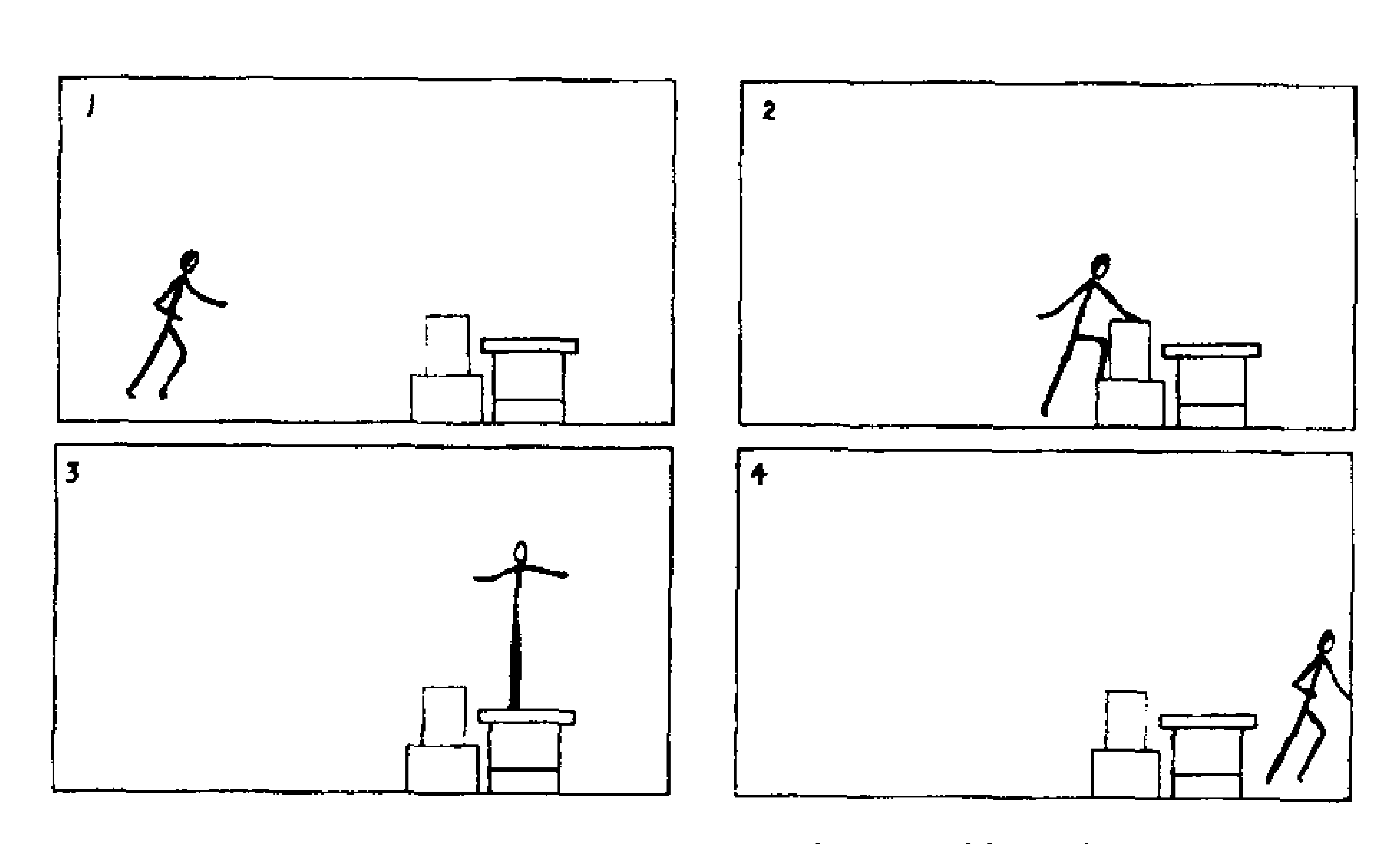


[照片 16] 丁字步
李金鸿先生身段照(王爱群摄)

了表现缠足女子扭捏向前的步态。王瑶卿扮演的十三妹则与众不同,他在表演中采用了步子比小碎步大得多的所谓"男脚步",(独立,1925,第59页)从而使人物显得更加强壮有力,更增加了几分英气。

c. 低难的动作,高度的真实

与余玉琴相比,王瑶卿在《儿女英雄传》中表演的特点不以动作的高难惊险,而以动作的合理可信来征服观众。为了弥补自己在武功方面的不足,王瑶卿首先简化了一些难度较大的动作。例如,在《能仁寺》一场中表现十三妹越墙而过时,王瑶卿没有采取余玉琴拿顶过桌子的动作。程玉菁介绍说,"本来余玉琴的桌子是横着摆着的。王先生后来改成竖着摆,前边放一把椅子。他先上椅子,再从椅子上桌子,站在桌子上一亮相,一转身,一拉'山膀',下去了。"(见图10)(程玉菁,见附录Ⅰ(1)。)又如在表现十三妹从房顶上射死凶僧时,余玉琴曾经在这一场中充分展示其武功技巧,并表演"倒挂金钟"。不踩跷、也不擅长武功



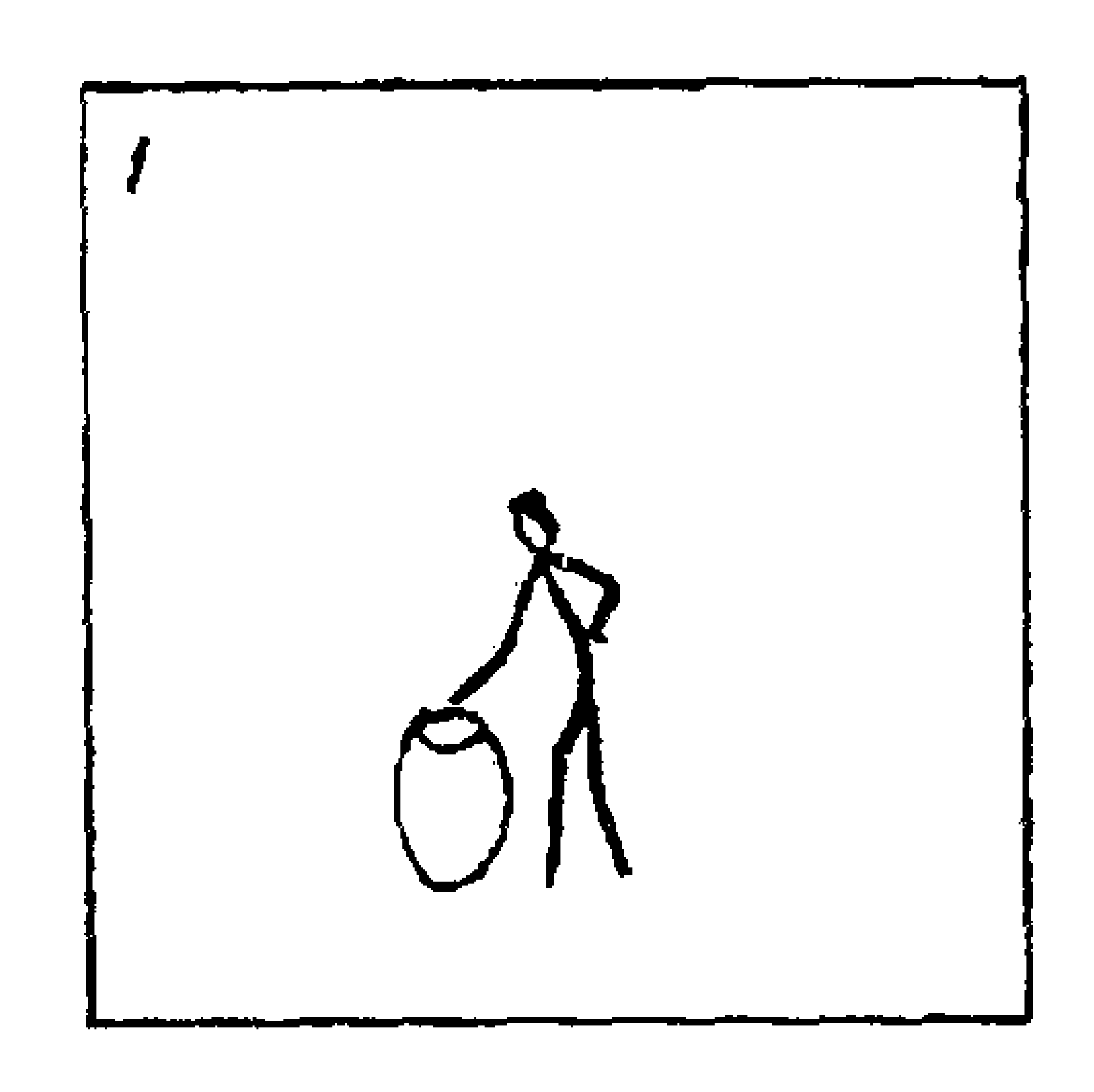

[图10] 王瑶卿表现"越墙而过"动作示意图

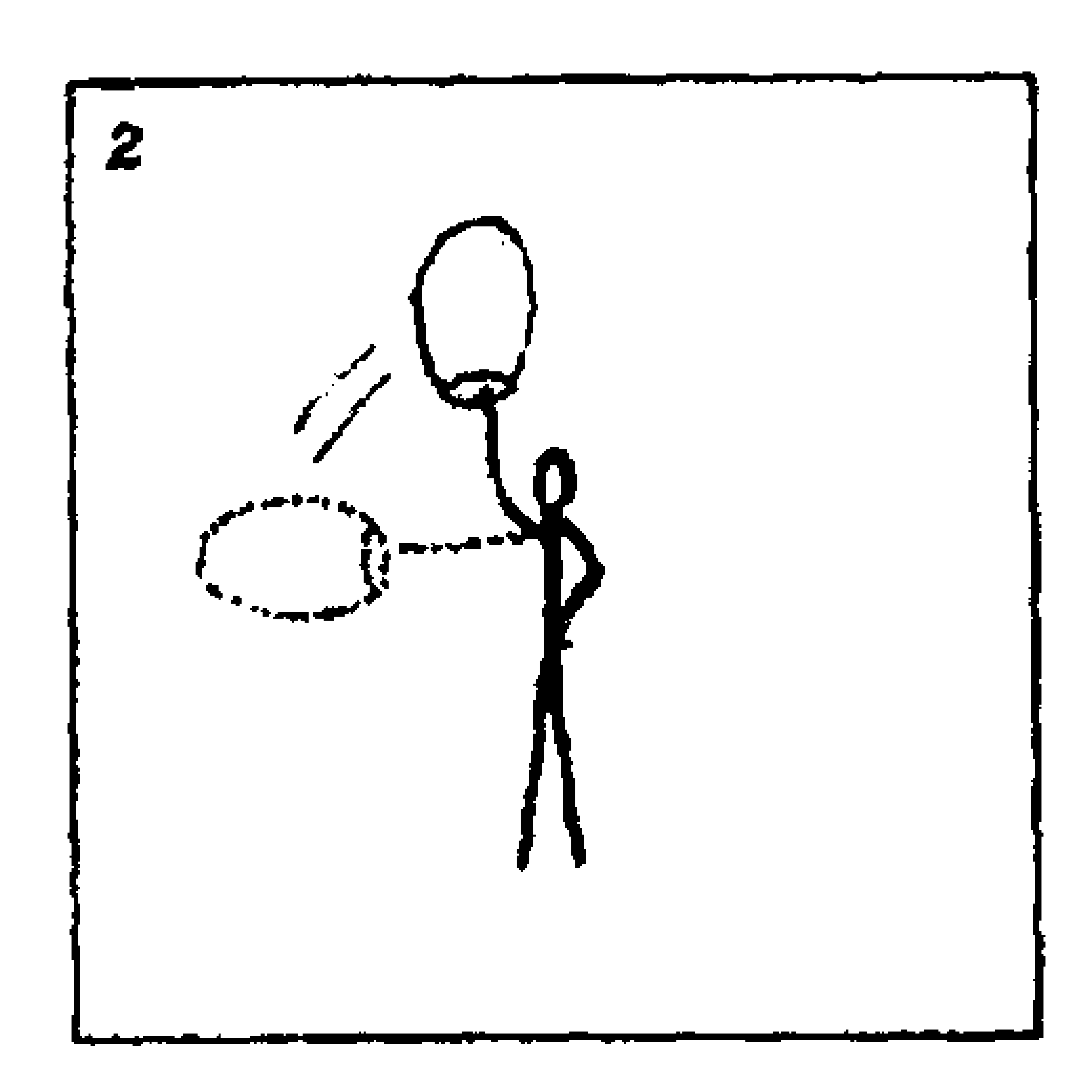
(黄育馥根据程玉菁的描述绘图)

的王瑶卿于是将这里的动作简化:他蹬着椅子跳到一张桌子上,以此来表示十三妹是站在房顶上。

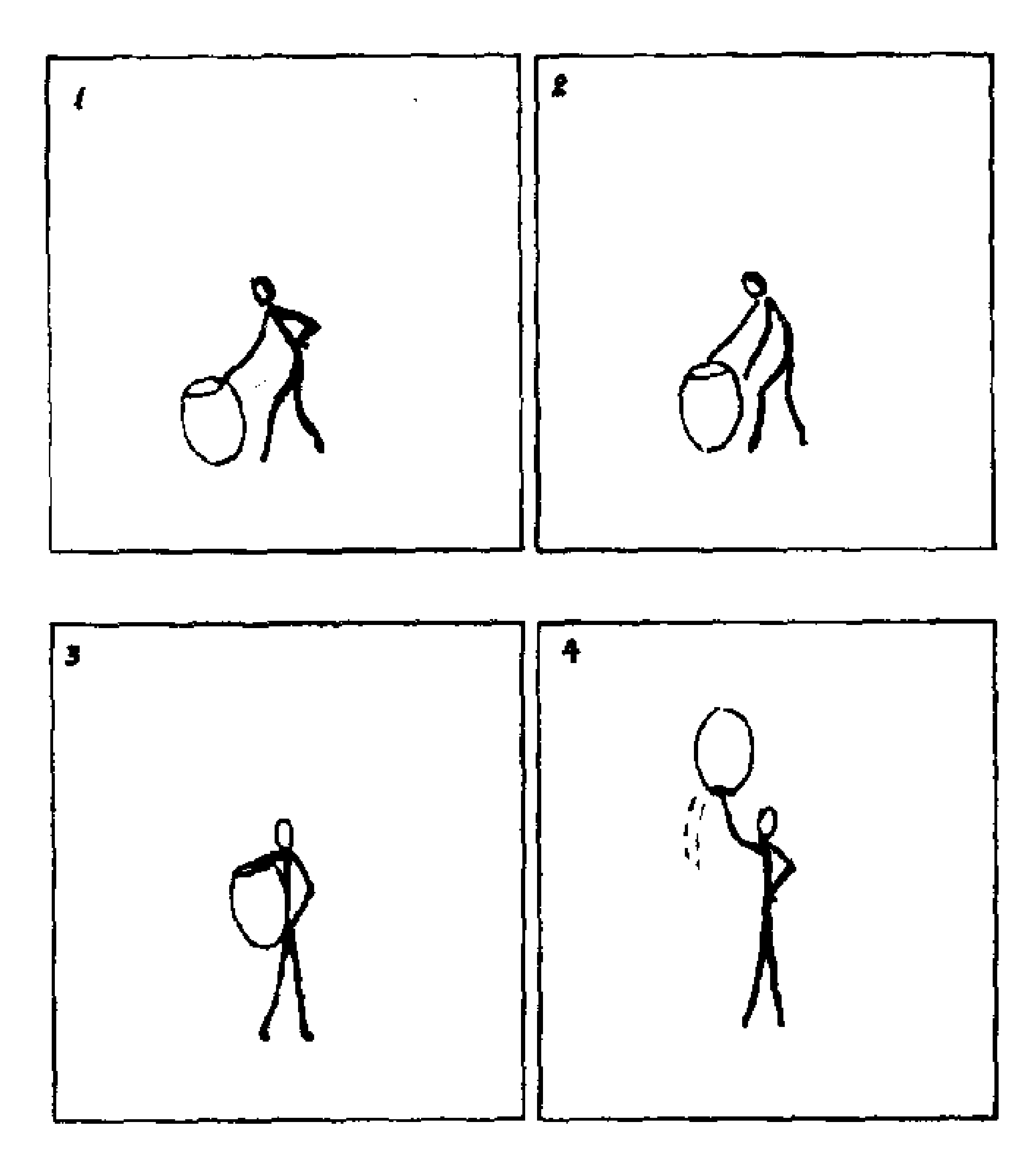
在降低某些动作的难度的同时，王瑶卿加强了动作的真实性。他不主张为了表现武功而表现武功，而主张表演为剧情服务，为刻画人物服务。因此，他曾对人物的动作进行细致的分析。以《悦来店》中十三妹举石头的动作为例。余玉琴在这里为了突出十三妹的力大无穷,在举石头的时候,是用一只手一下子将石头举起来。王瑶卿却认为,不管怎么着,这是一块挺重的石头,是个石头墩子。不可能用一只手就举起来,即使十三妹是个大力士也不能,尤其是伸直了胳臂把它拿起来。(见图 11) 据程玉菁说，按照王瑶卿的演法，十三妹在去搬石头之前，先作“一整、两整”的动作(即紧一紧两个袖口)。王瑶卿是这样分析此时人物的心理活动和动作的关系的:十三妹走过去,她心里也含糊呀! 她先过去抓住这个把手,推一推。不是马上提拉起来,而是推一推,好像就是问一问的意思,看它究竟有多重,我拿得动拿不动呀? 推一推,完了,她再一使劲,把石头提拉起来。不是光用一只右手,而是用左手把它托住。托住就把它抱在怀里了,这劲头就差多了。……转过身来之后，她把这石头墩子立正了，然后,憋着一股劲,再举起来。程玉菁说:这样比较合理。这石头墩子虽然在舞台上是一个道具,是个纸糊的东西,但是,我们看它有百十斤重。要拿这样的眼光看它,不能说,这是纸糊的。(见图12)(程玉菁,见附录Ⅰ(1)。)

在表演十三妹骑驴的动作时，王瑶卿也非常重视动作的真实性和准确性。剧中说明十三妹骑的是一匹“乌云盖雪的驴儿”，而京剧舞台上无论骑驴还是骑马，都是用一根马鞭来表现。程玉菁回忆王瑶卿的表演时说:《悦来店》这场十三妹是骑



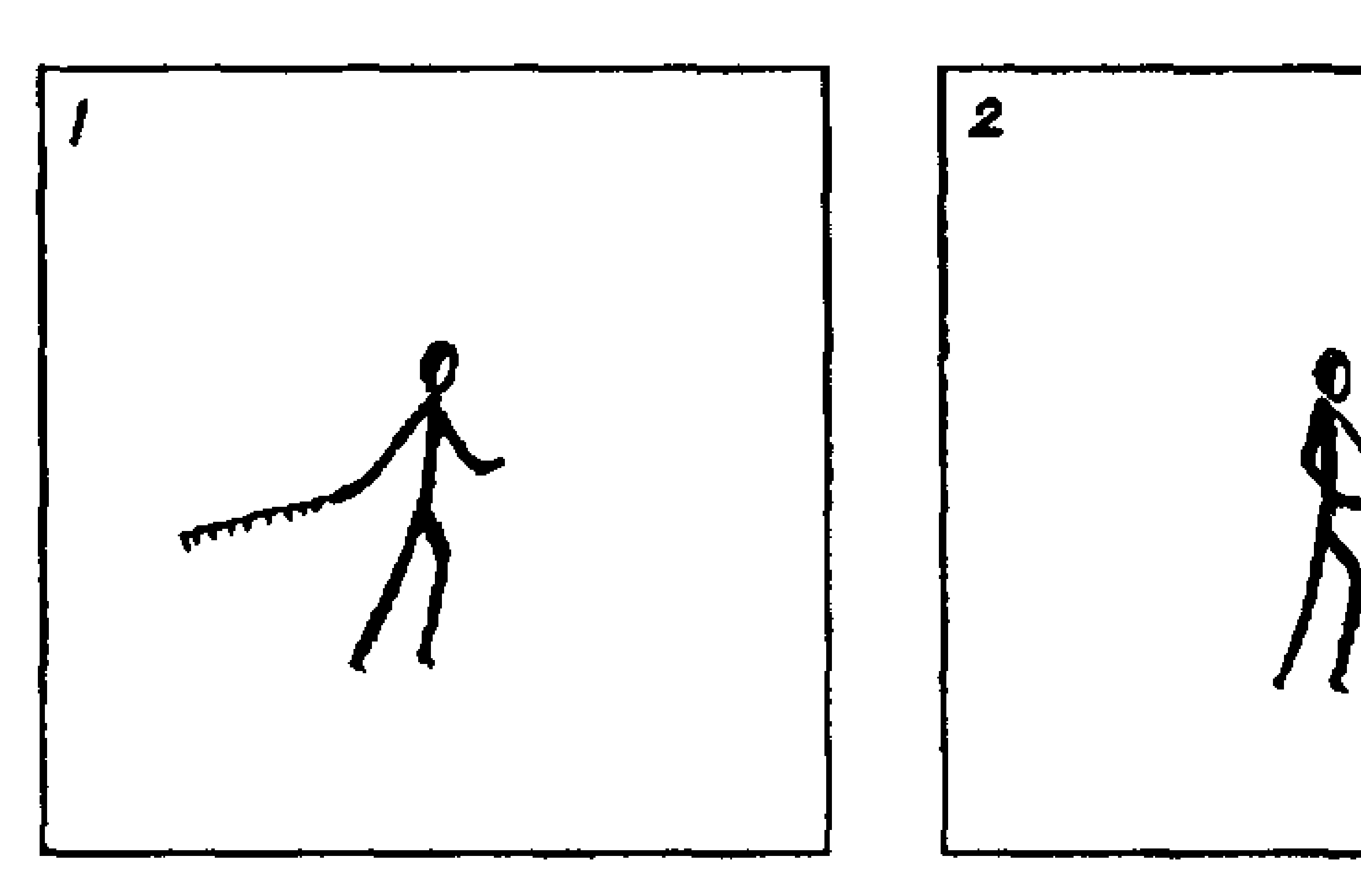

〔图 11〕 余玉琴表演十三妹举石头时的动作
（黄育馥据程玉菁的描述绘图）




〔图 12〕 王瑶卿表演十三妹举石头时的动作
（黄育馥根据程玉菁的描述绘图）

驴，念白里面不是有嘛！骑驴时要加鞭，你就要注意了。我们骑马是骑着它的前腰，在马背上是往前骑，后边露着马屁股，加鞭是打马屁股。骑驴可不是，我们总是骑在屁股上头。所以在使用马鞭的时候，你要打它的屁股就打不着了，于是就用马鞭在驴的

眼睛前边晃。驴怕鞭子,就跑得快了。这是一般生活中的道理。王先生说咱们在台上有时候不讲究,骑驴也好,骑马也好,都是那样的动作。这个地方必须得有点儿区别。(见图 13)(程玉菁,见附录Ⅰ(1)。)




[图 13] 王瑶卿对舞台上表现骑马和骑驴动作的区分
(黄育馥根据程玉菁的描述绘图)

d.服装的美化

从[照片 17]和[照片 18],我们可以看到,王瑶卿扮演的十三妹与余玉琴扮演的十三妹在舞台造型上大不相同。相比之下,王瑶卿扮演的十三妹的扮相和服装更加美丽。王瑶卿对人物扮相的改革主要表现在以下两个方面:

首先,王瑶卿用战衣战裙代替了原来余玉琴穿的普通的裤子袄子,用头戴风帽代替了用绸子包头。

其次,王瑶卿将十三妹从身着素服改成身着大红。程玉菁回忆说:我听说,余玉琴扮的十三妹是穿淡青的袄子,宽边,系着素绸子,后台叫"腰巾子"。等我们师父改革的时候,风帽是红的,身上穿的打衣打裤都是红的,连靴子,就是一身红。打衣上绣什么花,腰巾子下边的两截也绣什么花,那是一套。(程玉菁,

见附录Ⅰ(1)。)王瑶卿的这一改革与原著第六回中十三妹的服饰颜色是一致的。原著中描写十三妹出现在能仁寺时写道，“只见那人头上罩一方大红绉绸包头，从脑后燕窝边兜向前来，拧成双股儿，在额上扎一个蝴蝶扣儿；上身穿一件大红绉绸箭袖小袄，腰间系一条大红绉绸重穗子汗巾；下面穿一件大红绉绸甩裆中衣，脚下的裤腿儿看不清楚，原故是登着一双大红香羊皮挖云实纳的平底小靴子……”(《儿女英雄传》,1991年版，第59页)王瑶卿的这一改革，不仅使十三妹的舞台形象更加美观，而且更加突出了人物的坚强性格。郭永江在“王瑶卿的舞台生涯”一文中介绍说,“曾有人问王瑶卿,十三妹其父刚刚过世,应素扮,穿白戴白,以示孝意，怎可反穿大红?王瑶卿认为,何玉凤要报不共戴天之仇,才隐姓埋名,将‘玉’字拆成‘十三妹’,为了打探仇人行踪，不穿孝服行动才方便，否则先暴露自己，大仇怎能得报?再者，用表示吉庆的红色，遮掩何玉凤充满忧伤的心情，岂不能更衬出何玉凤的刚强性格?”(中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会，1988，第144页)由此可见,王瑶卿在考虑人物外观的同时,十分注重对人物内心世界的揭示。这一点在当时是非常难能可贵的。

e.念白的新风格

为了演好十三妹这个人物，王瑶卿在念白上也下了很大的功夫。虽然他和余玉琴在演出十三妹时都是念京白，但又有所不同。据李金鸿回忆,《悦来店》何玉凤的“念白是很难的,所以王瑶卿先生的京白是很讲究的……有点儿像原来老旗人说话那样。”(李金鸿,见附录Ⅰ(2)。)由于王瑶卿曾在清宫中演出,又担任内廷供奉,所以有机会听到宫中的满人,包括慈禧本人讲话



[照片 17]　余玉琴扮演的十三妹

《儿女英雄传》,余玉琴饰十三妹,陆华云饰安骥。(鲁青等编,1990,第 20 页)



[照片18] 王瑶卿扮演的十三妹
(中国艺术研究院戏曲研究所资料室提供)

的腔调。《儿女英雄传》的故事是发生在清代，十三妹是满人，于是王瑶卿就将他听到的宫中满人讲话的语调用于剧中人物的念白，注意念白时的抑扬顿挫，吐字发音，以求更好地表现人物的内心情感。

总之，王瑶卿通过他对《儿女英雄传》的一系列精心改革，塑造了一个崭新的女侠形象。他的改革无疑是对京剧传统的大胆挑战，因此也在京剧界内外引起了强烈的反响。

## 3. 舆论对于王瑶卿改革的反应

王瑶卿对京剧《儿女英雄传》的改革在京剧界内外引起了很大反应，而这些反应又随着时间的推移而有所变化。

传统的京剧界曾经是一个非常保守的行业，具体表现为它有着许多特殊的清规戒律。这些行规涉及的面很广，有关于表演本身的规定，也有关于演员职业道德的内容，有些行规还带有相当浓厚的封建迷信色彩。一代代京剧艺人将这些行规继承和内化，使它们成为任何人都不得违反的约束演员的行为规范。

正因为如此，王瑶卿向传统的挑战遇到了来自京剧界内部的非议。京剧界内有一条不成文的规定，称作“应行”，指的是一名演员在剧团里承担的角色行当。如果一个演员扮演了应该由其他行当的演员扮演的角色，就被认为是抢了别人的饭碗，是违反职业道德的行为。程玉菁谈到这条规定时说：当时，有一种没有明文规定的规定，就好像平常说的，“你这不是抢我的饭碗吗？”“你是唱青衣的，怎么又唱开了花旦了？”所以后台时常发生矛盾，就是因为这些事。王瑶卿在与余玉琴同台演出《儿女英雄

传》时，应行是唱青衣（张金凤），十三妹则由应行武旦和刀马旦的余玉琴扮演。因此，当1909年王瑶卿亲自扮演十三妹时，实际上是打破了这条规矩，闯入了余玉琴的领域。这也是导致他们之间矛盾的主要原因。（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）

如果说王瑶卿打破“应行”的规矩只在京剧界内部引起非议的话，他改变十三妹的舞台形象，尤其是以靴代跷的大胆改革，招来的批评就不仅来自京剧界内部，而且来自京剧界外的许多人士了。

传统京剧中对于角色的服装扮相有着严格的规定，对每一个剧中人在每一出戏的每一场应该穿什么都有细致规定，不得违反。因此京剧界内流传着“宁穿破，不穿错”的说法，指的是宁可穿一件已经破旧不堪的服装，也不穿一件不该穿的完好的服装。这条规矩，不仅京剧界内部的演职员们清楚，广大京剧爱好者也十分明晰。京剧《儿女英雄传》本为余玉琴而作，因此，余玉琴在这出戏里的表演和扮相早已被作为演这出戏的模式被演员和观众接受下来。在这种情况下，王瑶卿的改革，尤其是他不踩跷而穿靴，引来众多批评就不足为怪了。程玉菁回忆说，“我们师父说那时候有些观众还不一定认可，当时对改革好像还是不习惯，说‘你看余玉琴是那么唱的，他怎么改这个扮相呢？’”“当时舆论方面，有些旧脑筋的看法，说‘人家蹬跷你蹬不了，你就不唱这出嘛！’……废跷是他的一个大改革，但是当时也挨了不少骂。”（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）直到1930年，即王瑶卿扮演不踩跷的十三妹已经20余年以后，仍然有人对此提出批评。如戏曲评论家冯小隐在其“顾曲随笔”一文中写道，“儿女英雄传中之十三妹亦偏重在武旦，故亦非跷不可。当日排演此戏时，余玉琴能兼花旦武旦之长，以饰十三妹身分恰合，故称为一时无两。王瑶

卿既不工跷，自应藏拙。犹欲演此，且并去跷，此其所以为革命化欤。”并称王瑶卿此举为“胆大妄为破坏旧法也。”（冯小隐，1930，第3页）但是王瑶卿并未因此而退缩，他说，“我就是废跷。不但我自己不蹬跷，我要叫别人也不蹬跷。”后来，他还对他的学生们说，“唉，挨骂归挨骂，反正我说死了是反对蹬跷。”（程玉菁，附录Ⅰ(1)。）

虽然当时遭到种种反对，但王瑶卿的精湛表演还是逐步得到了广大观众的认可，并成为其他演员演出《儿女英雄传》的模式，甚至连擅长踩跷的武旦在演《儿女英雄传》时也不踩跷，而以大脚片穿靴登场。如果在这出戏里踩跷，则反而被视为“错误”。许多武旦演员都转向王瑶卿，而不是向余玉琴求授这出戏。例如，“四小名旦”中的著名武旦宋德珠学《扈家庄》和《泗州城》时，老师是余玉琴，而学《儿女英雄传》时却是到王瑶卿家中，向他学习王派的十三妹。（赵德勋，见附录Ⅰ(4)。）与此同时，越来越多的观众也肯定了王瑶卿的改革。一些原来反对废跷的人开始接受他的表演，说，“也未尝不可嘛！”（程玉菁，见附录Ⅰ(1)。）

## 小　结

1909年，王瑶卿率先在他扮演历来须踩跷表演的十三妹时以靴代跷。为了实现这一重大变化，他在旦角的戏鞋、动作、服装和念白方面进行了一系列改革。他的改革逐步得到观众的认可，并成为其他许多演员效仿的样板。

王瑶卿在《儿女英雄传》中废弃跷功对于京剧旦行艺术的发展有着重要的影响。这是京剧舞台上女性形象的第一次重大改

变，为此后越来越多不缠足的女性角色登上舞台开辟了道路。此外，他的改革的重要性还不仅局限于废弃踩跷本身。这一行动为年轻一代京剧演员树立了打破旧传统，大胆创新的榜样。在王瑶卿的影响下，后起的梅兰芳等人逐步在其他一些历来须踩跷演出的剧目中废弃了踩跷。也正是在王瑶卿大胆向传统挑战的精神的鼓舞下，在 20 世纪 20 和 30 年代京剧旦行艺术发展的极盛期内，"四大名旦"进行了一系列重要的改革，为旦行艺术的发展做出了巨大的贡献。

## 注 释

[1] 正乐育化会是梨园公会的前身，是 1912 年由艺人田际云、余玉琴发起组织的，旨在处理艺人间的纠纷，并为广大艺人谋福利。

[2] 据杨掌生(别署蕊珠旧史)记载，"怡云王彩琳，字绚云，淮阴人。孤芳自挺，目无下尘，於侪辈中有鹤立鸡群之概。"(张次溪，1988 年版，第 426 页)

# 第 6 章

# 从跷看京剧中女性形象的变化

1902年到1937年正是京剧旦角艺术发生重大变革的时期。1909年王瑶卿在《儿女英雄传》中废弃踩跷，为京剧界的后起之秀进一步改革旦角艺术开辟了道路。此后，“四大名旦”和其他一些年轻艺术家又逐步在一些刀马旦和花旦戏中废弃了踩跷，并发展了由王瑶卿创造的旦角花衫行当，从而使女性在京剧中的整体形象有了很大改变。

为了从京剧中女性形象变化的角度分析踩跷和废跷现象，首先有必要介绍当时孕育了这一改革的中国的社会一文化环境。在这一基础上，我们将比较三种女性角色——即刀马旦、花旦和花衫与跷的关系，说明花衫反映了京剧舞台上崭新的女性形象，并介绍梅、尚、程、荀“四大名旦”在这方面的重要贡献。最后，我们将对两个典型阶段（即阶段Ⅰ（1845—1861）和阶段Ⅱ（1917—1937））女性形象的变化进行性格分析和比较。

## 1. 20世纪初废弃踩跷的社会—文化环境

从本书的前几章我们看到，跷只不过是京剧舞台上某些旦角曾普遍使用，而在20世纪初却被一些人废弃了的一个小小道具。为什么我们却要如此不惜笔墨地来分析它呢？踩跷与否和中国女性的地位又有什么关系呢？问题的关键在于，发生在京剧表演中的这一变化反映了当时的中国人如何在力图重新解释自己的文化，而这一重新解释正是19世纪末20世纪初中国经历的社会变革和接受外来影响的结果。

### (1)废弃踩跷的社会—文化环境分析——性别的视角

19世纪和20世纪之交，中国正处在资产阶级民主思想日益普遍传播，在社会上的影响逐渐加大的时期。在资产阶级倡导的众多改良之中，妇女问题是一个重要方面。这使得千百年来忍受着政权、神权、族权、夫权四重压迫的中国妇女的命运开始有了一线转机。资产阶级改良主义者提倡改善女性的地位，兴女学、戒缠足成为这一时期社会关注的热点，而尤以作为京剧舞台上的跷的原型、在中国持续存在了数千年的女子缠足受到的抨击最为猛烈。

1898年，资产阶级改良主义者康有为(1858—1927)在呈交给光绪皇帝的奏折中历数了缠足恶习于国于民的害处。在这份"请禁妇女裹足折"(1898)中，他认为"最骇笑取辱者，莫如妇女裹足一事"。他质问，"女子何罪，而自童幼，加以刖刑，终生痛

楚，一成不变”。他指出缠足“以国之政法论，则滥无辜之非刑；以家之慈恩论，则伤父母之仁爱；以人之卫生论，则折骨无用之致疾；以兵之竞强论，则弱种展转之谬传；以俗之美观论，则野蛮贻诮于邻国。是可忍也，孰不可忍！”他主张“严禁妇女裹足。其已裹者，一律宽解……其十二岁以下幼女，若有裹足者，重罚其父母”。（《戊戌奏藁》，第43—45页）满清政府对改良派关于禁止缠足的建议表示认可。如1898年（光绪二十四年）主张改良的光绪皇帝曾下谕禁止缠足；1901年（光绪二十七年），清政府下令劝说百姓放弃缠足；1904年（光绪三十年），清政府再次下令劝说百姓放弃缠足；1909年（宣统元年）农历十一月二十九日清政府《学部官报》在关于“女学服色章程缮具”的章奏中明确规定“女学生不得缠足”。（《学部官报》，第一百十二期，第八页）

当时舆论界对于反缠足问题也有反映。如宣统元年农历八月十二日北京《新铭画报》上刊登了署名“杳”的文章，报道“河间府城北赵某素染烟癖，其妻刘氏屡次解劝始终不听。夫妇两个守着一个小姑娘。一日赵某劝其妻不必与小姑娘缠足，刘氏答云，您若能戒了烟，我便不与小孩儿缠足。赵某果然狠心断净，刘氏果然从夫放足。”又如该刊同年农历八月二十五日、二十八日和二十九日连载署名“古吴浣红女士”的文章，指出，“缠足这一件事，现在明白点理的人，也都晓得是件不好的事情。”“要想把女子缠足这件事改过来，可非得各省立些个不娶缠足会，或者这个陋俗稍可以改改。但是女子学问也是要学的。若一缠足，一定身体软弱。您就是满腹的学问，这软弱的身体，伶仃的小足，仍然还是不能做什么事呀！总而言之一句话，女子是国家文明的根本，缠足是女学的大阻力。若想兴女学，必先除去缠足的大陋习。”上述议论反映出当时人们的观念正在逐渐发生变化。

1911年由孙中山领导的辛亥革命推翻了中国的封建帝王统治。1912年3月11日，作为临时大总统的孙中山正式下令禁止缠足，指出，“至缠足一事，残毁肢体，阻阏血脉，害虽加于一人，病实施于子孙……至因缠足之故，动作蹒跚，深居简出，教育莫施，世事罔问，遑能独立谋生，共服世务？”1912年3月13日，《临时政府公报》登载了“大总统令内务部通饬各省劝禁缠足文”，明令要求各省“已缠者令其必放，未缠者毋许再缠”。(李新，1982，第440页)到1919年五四运动期间，缠足更成了当时激进派人物文诛笔伐的目标。像陈独秀、李大钊、鲁迅等激进的知识分子均撰文痛斥封建社会对妇女的摧残，号召妇女争取身体上的解放(戒缠足)和精神上的解放(批判封建伦理道德)。以上行动在改变缠足陋习方面起到了积极的作用。

中国社会上发生的这些变化促使越来越多的妇女——主要是城市妇女——放弃缠足，并为争取与男人的平等而提出了种种要求,其中包括争取女子的受教育权、女子参政权和婚姻自主权等。在20世纪初的妇女运动中,反缠足是一个重要内容。1922年8月,北京女权运动同盟会发表宣言,提出了七条纲领,其中的第六条明确规定“禁止公娼,禁止买卖婢女,禁止妇女缠足。”(中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室,1986,第60页)当时妇女中的一些激进分子甚至采取了强迫放足的行动。如1927年10月26日的《北洋画报》上曾刊登了一篇题为《汉上放足热》的报道。文中说,“汉口妇女协会，鉴于乡村女子，仍多步步生莲,知理不可逾,乃使女党员侦骑四出,逐户查察。见有弓鞋三寸者，立命脱去，不从，迫之，亲自动手，将长条之布，层层剥净。”(王郎,1927,第3页)所有这些现象表明,经受了数千年封

建男权统治的中国妇女已经开始觉醒；同时也反映出在许多中国人——包括男人和女人——的观念中，缠足已不再是一种美的标志，而成为耻辱和落后的象征。

## (2)外国文化对京剧的影响

20世纪初，随着中国与外界接触的增多，一些京剧艺术家有了与外国艺术家交流的机会。例如，在1919年和1924年，梅兰芳曾率团两次东渡日本访问演出，与日本著名歌舞伎演员中村雀右卫门、松本幸四郎、守田勘弥、中村歌右卫门等相互学习，切磋技艺。1930年，梅兰芳又率领剧团远涉重洋赴美演出达半年之久，结识了美国许多著名艺术家，其中包括戏剧家D. 贝拉斯考、电影演员卓别林等。1935年，他到苏联访问和演出，与作家高尔基、演员和导演斯坦尼斯拉夫斯基等建立了友谊，并观看了许多苏联歌剧、戏剧和芭蕾舞剧。(梅绍武，1984，第50、57、134页）又如1932—1933年，程砚秋曾去欧洲考察，先后访问了前苏联、法国、德国、瑞士、意大利、比利时等国，在音乐伴奏、化装、表演、舞台灯光等方面借鉴了许多西方艺术的经验。在主动走出国门进行文化交流的同时，20世纪初，京剧艺术家们还接待了外国艺术家的来访。如1926年日本歌舞伎剧团曾来华演出，受到中国艺术家和观众的热烈欢迎。

在与外国文化接触的过程中，中国艺术家们一方面努力传播古老的中国京剧，以他们精彩的表演征服了无数的异国观众，另一方面也大大开阔了眼界。外国文化的影响对他们的改革起着促进作用，也是导致废弃踩跷的另一个因素。

## 2. 跷的废弃和1909—1937年京剧旦角形象的变化

在1909—1937年，与此前相比，踩跷表演的女性角色在京剧中的比例有所减少。其具体表现是：青衣、老旦和彩旦仍然和以前一样不踩跷，有些刀马旦和花旦在一些原来必须踩跷的戏中不再踩跷，与此同时，大批涌上京剧舞台的新兴的花衫创造了一种崭新的、不踩跷的女性形象。（见本书第三章[表4]）

### (1)刀马旦踩跷趋于灵活

继《儿女英雄传》之后，王瑶卿又先后演出了十几出原来必须踩跷表演的刀马旦戏，其中包括《湘江会》、《荀灌娘》、《马上缘》、《银空山》、《七星寺》、《佘塘关》、《穆桂英》、《穆柯寨》、《破洪州》等。除了在上述旧有的刀马旦戏中不再踩跷外，王瑶卿在这一阶段还以靴代跷，排了一些新的刀马旦戏，如《棋盘山》、《穆天王》、《珍珠烈火旗》、《金猛关》等。他的精彩表演使得不少男女演员纷纷效仿。在王瑶卿的影响下，刀马旦踩跷不再是一条不可改变的规定，而成为一种可以由演员自己作出的选择。

### (2)花旦在踩跷问题上的两极分化

在1909—1937年期间，尤其是在1917年以后，花旦演员在是否踩跷的问题上也有了较多的灵活性，从而打破了“花旦必须踩跷”的旧规。这种灵活性表现为演员们在演花旦戏时出现了

两极分化：一些人将花旦的跷功发展到了新的顶峰，而另一些人则开始在某些花旦戏中以大脚片登场。

a. *筱翠花对跷功的发展*

20世纪初，在王瑶卿的改革取得成功之后，废弃踩跷在京剧演员中有了一定的市场。然而，也有不少演员坚持踩跷表演，不为时尚所动摇。在这方面，最突出的大概要算筱翠花了。筱翠花（1900—1967），原名于连泉，是当时极红的花旦演员，并以其卓绝的跷功著称于世。他尤其擅长扮演花旦中的泼辣旦，即风骚、泼辣、狠毒的女人。虽然他嗓音欠佳，但在表演做工上细腻传神，在表演不同类型的女性时，尤其是在一些表现男女调情或女子思春的表演中，善于揣摸人物心理，刻画人物入骨三分。如大弓 1935 年在《志小翠花两佳剧》中曾说，"翠花之《战宛城》，时下无两，观鼠一场，写尽寡居怨望，懒洋洋若不胜情。在楼上与曹操四目相视，回眸一笑，百媚横生，实妇女中之罪人也。最末刺婶场，滚台翻跌，足见科班工夫。"（大弓，1935，第 3 页）1936 年他又在《谈小翠花》一文中称筱翠花的表演："荡冶处则聆者神移，泼悍处则聆者切齿……演来火炽逼真，已臻画境，其魔力直使观众恍如置身其地，岂不伟哉。"（大弓，1936，第 3 页）在这些表演中，跷的象征功能得到了充分的发挥。在 20—30 年代，筱翠花还进一步发展了花旦踩跷的技艺，从而使跷的技术功能也更加引人注目。正如 30 年代《北洋画报》上刊登的一篇署名为红蛾的评论文章所说的，"翠花扮相风骚，举止浪漫，尤以跷工之美，允推独步。"（红蛾，1934 年，第 3 页）李洪春在回忆他与筱翠花合演《阴阳河》时说，"在《阴阳河》的追逐中，我俩有以下这样一段表演，李桂莲（筱翠花饰）到阴阳河挑水，我演张茂生由大同

追到四川的阴阳河畔遇见她，就在后面追。筱翠花挑的水桶是特制的八棱形，里边点着蜡，下边垂着穗。在我追她时，他踩着跷，走'花梆子'，不但越走越快，而且身不摇，脚不乱，蜡光不晃，绦穗不动，要没有真功夫，这手活是绝做不出来的。"（李洪春，1980，第 173—174 页）由此可见筱翠花在走"鬼步"时借助于跷的技术功能，使脚步更加轻快自如，在表现鬼魂的虚幻缥缈方面取得了极大成功。

b. 梅兰芳、荀慧生等对传统的挑战和背叛

在王瑶卿的影响下，30 年代初，以梅兰芳为首的一些旦角演员大胆向花旦踩跷的传统挑战，在有些曾必须踩跷的花旦戏中（如《梅龙镇》、《贵妃醉酒》、《玉堂春》、《拾玉镯》、《小放牛》等）以"大脚片"登场。

以《梅龙镇》为例。按照传统的演法，剧中女主人公李凤姐是花旦应工，穿裤子袄子，必须踩跷。正如梅兰芳回忆的，"当时，唱《梅龙镇》的李凤姐，几乎没有不踩跷的。我虽然练过跷工，在台上没有踩过跷，如果穿着彩鞋唱《梅龙镇》，恐怕观众不以为然。"（梅兰芳，1957，1987 年版，第 616 页）但梅兰芳在 1918 年却大胆地穿彩鞋演了这出戏。（照片 19）为了将戏演好，梅兰芳认真地研究了戏中的每一个动作，演出前反复排练，并特请剧作家齐如山、李释戡、京剧乐师和评论家陈彦衡、老票友陈子芳等观看排练，提出意见。在他的表演中，删除了一些他认为形象不大好看或不必要的动作 （例如正德皇帝搂抱李凤姐的动作等），而突出了出身贫寒人家的李凤姐的美丽和天真。

梅兰芳的表演也引起了一些人的非议，如一位署名钝叟的观众曾评论说，"《戏凤》（即《梅龙镇》）正德唱词曰'扭扭捏捏人



［照片 19］ 梅兰芳在《梅龙镇》中饰李凤姐(梅兰芳纪念馆提供)

人爱’,是纤趾娉婷之明证。凤姐若不上跷,此语等诸废话。登门槛时,一抬足,做得风流潇洒,便含情无限,则其一搦莲瓣贴地植立,一钩新月翘然微扬,自有玉树临风之姿,娇弱无力,旖旎欲坠,万种体态,胥呈于一瞬中。其美情动人,为何如者。易以大脚片,徒见笨重滞拙,必妙趣大逊。”(钝叟,1928,第64页)。陆薮评论说,“名角不能跷,倒还可以原谅。可是不能跷,就不必演跷工戏。若一定拿大脚片演跷工戏,那不是自暴其短吗!虽能拿改良二字来遮掩一气,究竟不能逃内行之责备。”(陆薮,1928,第59页)

虽然有种种指责非议,梅兰芳的表演仍是一个极大的成功,征服了广大观众,并开创了某些花旦戏不踩跷的先例。甚至王瑶卿对于梅兰芳的这一创举也十分钦佩,说,“我也会唱《戏凤》,是余紫云的路子,因为我没有跷工,始终不敢贴出。现在兰芳的大脚片李凤姐唱红了,我很后悔,当初为什么不大胆试一试。”(梅兰芳,1957,1987年版,第617页)著名京剧剧作家翁偶虹指出:“梅兰芳早年常与余叔岩合演的《游龙戏凤》,他从意象出发,塑造了一个新型的李凤姐的形象,不顾人言啧啧地废了李凤姐的‘跷’。梅兰芳并不是没有跷工,而是他主观立意的李凤姐,是一个亭亭净植的出水莲花,而不是袅袅随风的拂栏杨柳;他表现的李凤姐,是璞玉玄珠的天真烂漫,而不是摇金颠翠的俏媚风流。……他把凤姐的三寸金莲改为六寸圆肤……表演人物,并不在于技巧的繁难,而在于观众所得到的美的享受。梅兰芳不绑跷的表演,照样做这些身段,观众眼前无跷,却有有跷的感觉,甚或有比跷更美的感受。这样的妙用,已达到了‘妙有’的高度。”(翁偶虹,1984,载中国梅兰芳研究会,梅兰芳纪念馆编,1990,第138—139页)这一段分析说明,正是梅兰芳心目中新型

的女性形象使得他敢于向传统挑战，有魄力进行这样大胆的改革。

如果说梅兰芳在《梅龙镇》中废弃踩跷是对传统的挑战，那么，20世纪初荀慧生（1900—1968）在某些花旦戏中不再踩跷就可以说是一种对传统的背叛了。荀慧生是"四大名旦"中惟一的花旦演员，并一向以其高超的跷功著称。本书第三章曾介绍过他学习跷工时的艰辛。戏剧史学家张肖伧也曾说，"慧生跷工亦具幼工。而身材苗条婀娜。秋波流转别具丰神。写情甚佳。与小翠花堪成一时瑜亮。"（张肖伧，1936，第19页）然而，在1920年以后，荀慧生却开始在他的大量新编剧目中不再踩跷，并在个别他以前一贯踩跷的剧目中采取了比较灵活的做法。1923年北京《时事白话报》编辑部编辑出版的《名伶化装谱》中登载的荀慧生《小放牛》剧照即可证明这一点。（见照片20）照片中的村姑一反素来踩跷之装束，而代之以一双花靴。荀慧生的这一举动在当时招来了众多议论。不少人为他这种对跷功有所忽视的表现深感惋惜。如戏剧评论家念辛楼主曾称赞荀慧生"其跷工之美，现除连泉（即小翠花）而外，堪云无与比伦。……二本东方氏之蹿帐、金钟罩之盘腿、《战宛城》邹氏之跌扑，其稳练美观，诚令人叹观止，余如《小放牛》、《鸿鸾禧》、《拾玉镯》等，亦均其绝唱，此外能上跷以演者，堪云绝无仅有。（时下伶人对于跷工类多废除，如此由于演者之畏难就易。但观众对于应上跷之戏而以大脚片出场者亦成司空见惯良可慨也。）惟慧生之新戏中，似乎绝少上跷者，夫跷工亦为奋剧固有艺术之一，窃愿慧生对此艰苦卓绝得来非易之跷工，勿狃于时尚，而加轻视……"（念辛楼主，1936年，第16页）另一位评论家沧玉说，"近年荀忽有废跷之论，以寄后生。此出于未曾学跷者尚可原宥，出于荀，则未免不当。或许荀见无跷



［照片 20］ 荀慧生在《小放牛》中饰村姑(《时事白话报》编辑部编，1923，第 51 页)

者仍好享誉艺坛，而自己反作了一世傻子？广陵艺绝，我看老荀还是傻下去好，愤世之语大可不必发作。须知后来人还想瞧一瞧这独帜宇宙之足舞也。”（沧玉，1937，第12页）

在这里需要说明的是，梅兰芳、荀慧生在20世纪初不踩跷演出的花旦戏一般都是花旦中的闺门旦戏，表演的是一些天真美丽的纯情少女。梅兰芳演出的花旦戏仅限于此，而荀慧生在这一时期演出的泼辣旦、刺杀旦戏中仍然踩跷。这一方面说明跷用以表现角色性别和显示女性美的象征功能正在逐步减弱，一方面也说明它仍然保持着表现女性是男性的性目标的象征功能。

## （3）花衫的兴起

从1909—1937年，一种新的旦角行当——花衫——开始作为京剧中理想的女性形象统治舞台。由于它的创始人王瑶卿有着唱青衣的背景，所以在这一新的行当中，唱仍然是一个重要方面。同时，它又吸收了花旦的做和刀马旦的某些武打动作，从而为塑造出多种性格的崭新的女性形象提供了条件。花衫的重要特点之一是角色可以穿长裙，也可以穿裤子袄子，但无论是何种装束，均不踩跷。继王瑶卿创造花衫之后，以梅兰芳为首的“四大名旦”又对它的发展作出了令人瞩目的贡献。

### a.“四大名旦”与花衫的兴起

从20世纪初到1937年抗日战争爆发之前，是京剧旦行艺术发展的极盛期。其主要标志是梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生“四大名旦”的出现和由其出色贡献导致的花衫的兴起。

在1915—1927年之间，梅兰芳共编演了12出以花衫为主角的古装戏。它们是：《黛玉葬花》(1915)、《嫦娥奔月》(1915)、《晴雯撕扇》(1915)、《天女散花》(1917)、《麻姑献寿》(1918)、《红线盗盒》(1920)、《西施》(1923)、《洛神》(1923)、《廉锦枫》(1923)、《上元夫人》(1925)、《太真外传》(1925—1926)和《俊袭人》(1927)。(马少波，章力挥等编，1990，第54—55页)梅兰芳在这些新编的剧目中从布景、化装、服装到唱腔等均作了大量改革。1928年1月26日的《顺天时报》上曾刊登署名云梦的文章，归纳了梅兰芳的《俊袭人》一剧的几大优点："(一)布景新奇；(二)陈设富丽而清雅，且完全是真品；(三)角色只有四人，而个个各得其用，俏丽简洁非常；(四)台上一洗场面及捡场之积习；(五)梅氏说白伶俐，唱腔新奇。"梅兰芳扮演的人物中有美丽的女神，有中国历史上知名的奇女子，也有中国古典文学名著中的女性人物。她们的共同特点是极端美丽而非妖艳，文静娴雅而非呆滞沉闷，无限多情而非放荡淫邪，其中不少人物武艺超群，甚至男子在她们面前也大为逊色，甘拜下风。与传统戏中经常出现的死气沉沉的青衣、轻佻风流的花旦相比，梅兰芳塑造的花衫所表现的女性人物更加完美，更加丰满。

与梅兰芳的改革相比，一向以青衣应行的尚小云在某些方面更加大胆，这主要表现在他在京剧中借用了一些西方艺术的成分。最典型的是他在1927年演出了专门为他编写的《摩登伽女》一剧。这是根据一个印度神话故事改编的。剧中，尚小云居然身穿西式衣裙，足蹬皮鞋，跳苏格兰舞。据《顺天时报》报道，他演此戏的"一切行头(即服装)系由印度力古洋行承做"(隐侠，1926)，而戏中所用"行头、布景、电器各物等，费去两千余元。"(隐侠，1927)这在当时北京的京剧舞台上的确是十分大胆的尝

试。20年代在北京的日本戏剧评论家辻听花在《顺天时报》(1927)上撰文评论他的演出时说,"小云自饰摩登伽女,扮相艳丽,举止婀娜,说白清楚,表情活泼,……就中井边汲泉,暨末出西服跳舞两场,做派细腻,身段自然,大有飘飘欲仙之势……加以布景电彩,新颖异常,大悦人目,诚京师剧场中近来罕见之杰作也。"尚小云因其扎实的武功功底,在这一时期还编演了一些表现武艺高强的女性的新戏。与以往的这类戏不同的是,他在戏中并非有意炫耀武功,而重在刻画和塑造有血有肉的女性人物。

在这一时期,以青衣应行的程砚秋也编演了一些以悲剧为主的花衫戏,并结合他本人的嗓音条件,在唱腔和发声方面作了不少改革。荀慧生则除演出花旦戏外,也编演了一些花衫戏,其中包括一些脍炙人口的悲剧和喜剧。这些花衫戏以其动人的故事、曲折的情节,以及针对主要演员的特长安排的唱腔和表演,吸引了广大京剧观众。正如辻听花所描述的,"中国今日之剧界,实可谓居于花衫最盛之时代矣。试就南北剧场观之,一般顾曲家所相争评论者,多属花衫一门之技艺,如须生青衣等,远不相及。而优伶一旦登场,深受欢迎者,亦多限于花衫,其他角色,措而无问。于是各剧场每日演唱大轴者,殆为花衫人才所独占。胭粉之气,纷纷满园,诚为中国戏剧古来未曾有之特别现象焉。"(辻听花,1937)

b. 花衫——京剧中理想女性的新形象

如果我们对20世纪初"四大名旦"演出的一些有代表性的花衫戏,如《红线盗盒》、《木兰从军》、《嫦娥奔月》、《香罗带》等,作一番分析,就可以得出这样的结论:与以往京剧舞台上出现的

女性人物相比，花衫所表现的女性在身体上更加健康，在心理上更加坚强。从身体上看，首先，花衫扮演的女性都不踩跷，从而大大淡化了年轻美貌的女性必须缠足，走起路来颤颤巍巍，摇摇摆摆的传统观念；其次，花衫有不少动作带有几分男子气，如大步流星的脚步和某些武打动作等。在有的戏中，女性人物索性女扮男装，上阵杀敌，从而改变了女子弱不禁风，畏畏缩缩的形象。一些智勇双全的女性人物能做出男人也办不到的事，令男子望尘莫及。如梅兰芳于1920年首演的《红线盗盒》中的女主人公红线是一个身份低下的使女，为解敌围，只身夜入敌营盗取宝盒，又大败敌兵，为大敌当前却一筹莫展的节度使解除了危难。剧中，这个出身卑微的女性在智力和武艺上都远远超过了身为高官的男性。这一形象的塑造显然是对“男尊女卑，男强女弱”的陈旧观念的挑战。从心理上看，花衫所表现的女性人物比较多地表达她们的个人意志，表现她们的聪明智慧，甚至大胆控诉和反抗社会或家庭对她们的不公平待遇。这与以往京剧中理想女性逆来顺受，委曲求全的性格特征有很大不同。如在荀慧生于1927年首演的《香罗带》中，无端遭到丈夫误解，又因此被巡按误判死刑而险些丧命的林慧娘在冤枉得雪之后，于公堂之上痛斥其丈夫和巡按不辨真伪，草菅人命。林慧娘的行为与封建传统对女性的期待大相径庭。

总之，花衫展现了女性的崭新面貌，于20世纪初取代青衣成为京剧中新的理想女性形象。与此同时，“四大名旦”在花衫戏中不踩跷的表演又为其他京剧旦行演员树立了样板。许多人以他们为榜样，纷纷以花衫自命。戏剧评论家独立曾这样评述这一时期越来越多的演员废弃跷功的情况：“旧规旦角必习跷。（老旦除外。）花旦、武旦，无论已。即青衣、刀马，虽不持跷，亦须

学跷。况青衣、刀马,在昔本有持跷者。……降至瑶卿。演起解会审,不复持跷,于是此二剧几变为纯粹擎衣(青衣)戏。又于刀马戏亦废跷,谓之走‘男脚步’。比及梅派兴,而跷工全废。于是头本虹霓关等戏,悉改旧观。此因兰芳于花旦幼工,未曾致力,不善持跷故也。然尤而效之者,争以花衫自命,其实多不能演纯粹花旦戏。……纵观今之花旦,或青衣兼花旦,其能自树而确有应具之工夫者,仅小翠花、白牡丹、黄玉麟等,寥寥三数人而已。可见跷工之在花旦范围内者,且将成弩末。”(独立,1925,第58页)从这段话不难看出,由于“四大名旦”的出色创造和表演,花衫作为一种新的旦角行当,不仅受到观众的赞赏,而且受到许多演员的欢迎。它的出现,为演员,尤其是不擅跷功的演员,提供了在踩跷问题上自己作出选择的余地,从而扩大了他们表演角色的范围。从另一个意义上来看,它的出现使得京剧中踩跷角色的比例相对减少,从而使舞台上女性的整体形象发生了变化。

## 3. 女性人物特征的变化

1909—1937年间王瑶卿和“四大名旦”的改革对于京剧旦行艺术的发展产生了深远的影响,这主要表现在剧中女主人公的性格特征和踩跷情况均因此而发生了变化。

### (1)女主人公性格特征的变化

[表8]和[表9]对于1845—1861年间(阶段I)上演的以女性为主要角色的剧目[1]和1917—1937年间(阶段II)创作并上演的

[表 8]

## 不同阶段女主角的主要特征和行当

| 时间 | 阶段 I (1845—1861) | | | | | | | | | 阶段 II (1917—1937) | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 特征＼行当 | 青衣 | 花旦 | 花衫 | 刀马旦 | 武旦 | 老旦 | 彩旦 | 总计 | % | 青衣 | 花旦 | 花衫 | 刀马旦 | 武旦 | 老旦 | 彩旦 | 总计 | % |
| 巾帼英雄 | | 1 | / | 4 | 4 | | | 9 | 23 | | | 5 | 5 | | | | 10 | 12 |
| 贤妻良母 | 3 | 1 | / | 1 | | 2 | | 7 | 18 | 4 | | 5 | | | | | 9 | 11 |
| 贞节烈女 | 3 | | / | | | | | 3 | 8 | 4 | | 4 | | | | | 8 | 10 |
| 孝女 | 1 | | / | | | | | 1 | 3 | 1 | | 2 | | | | | 3 | 4 |
| 思春 | | 2 | / | | | | | 2 | 5 | | | | | | | | 0 | 0 |
| 邪恶不贞 | | 3 | / | | | | | 3 | 8 | | 1 | | | | | | 1 | 1 |
| 追求爱情 | 1 | | / | | | | | 1 | 3 | | | 24 | | | | | 24 | 27 |
| 蠢女人 | | | / | | | | 1 | 1 | 3 | | | | | | | | 0 | 0 |
| 机智贤达 | 1 | | / | | | 1 | | 2 | 5 | | | 5 | | | | | 5 | 6 |
| 遭受摧残 | | | / | | | | | 0 | 0 | 2 | 1 | 5 | | | | | 8 | 10 |
| 妓女 | | 2 | / | | | | | 2 | 5 | | | 5 | | | | | 5 | 6 |
| 女妖 | 3 | | / | | 3 | | | 6 | 16 | | 2 | | 1 | | | | 3 | 4 |
| 女神 | | | / | | | | | 0 | 0 | | | 5 | | | | | 5 | 6 |
| 其他 | | 1 | | | | | | 1 | 3 | | | 3 | | | | | 3 | 4 |
| 总计 | 12 | 10 | / | 5 | 7 | 3 | 1 | 38 | 100 | 11 | 4 | 63 | 6 | 0 | 0 | 0 | 84 | 101 |
| % | 32 | 26 | / | 13 | 18 | 8 | 3 | 100 | | 13 | 5 | 75 | 7 | 0 | 0 | 0 | 100 | |
| 是否踩跷 | × | ✓ | / | ✓ | ✓ | × | × | | | × | ×✓ | × | × | | | | | |

资料来源:(1)曾白融编,1989。 (2)马少波,章力挥等编,1990。

同类剧目[2]中,女主人公的特征进行了分析比较。[表 8]内除"其他"类外,前 11 类女性角色均属于人类,后两类则为神(如天神、河神等)、鬼或精怪(如狐、鱼、蛇等)。

从 [表 9] 中,我们发现这两个时期内女主人公特征的某些变化导致京剧中女性形象的改善。首先,表现女主人公某些负面特征的剧目在阶段 II 有的有所减少,有的则不复存在。如阶

[表 9] **阶段 I 和阶段 II 女主角特征的变化**

| 变化 | 女主角的特征 | 阶段 I (1845—1861)% | 阶段 II (1917—1937)% |
|---|---|---|---|
| 特征消失 | 思春 | 5 | 0 |
| | 愚蠢 | 3 | 0 |
| 特征减弱 | 武艺高强 | 23 | 12 |
| | 贤妻良母 | 18 | 11 |
| | 邪恶不贞 | 8 | 1 |
| | 女妖 | 16 | 4 |
| 特征突出 | 追求爱情 | 3 | 24 |
| 新增特征 | 遭受摧残 | 0 | 10 |
| | 女神 | 0 | 6 |

段 I 中表现女性邪恶不贞的剧目占 8%，在阶段 II 减少到占 1%；阶段 I 中过分渲染女性思春和女性的愚蠢的剧目分别占 5%和 3%，在阶段 II 降至 0%。第二，在阶段 II，表现传统的贤妻良母形象的剧目从占 18%减少到 11%，而表现女子追求爱情的剧目却显著增加，从原来的占 3%猛增到占 24%，这在一定程度上反映了 20 世纪初社会上对女性的性别角色期待开始有所变化。当然，贤妻良母仍然是人们所希望的女性特征，但并不仅限于此。大量表现女性追求爱情、忠于爱情的剧目的出现反映了当时一些具有民主思想的人士呼吁婚姻自主，谴责封建伦理道德的社会思潮。此外，阶段 II 还出现了一些反映妇女遭受迫害，受到虐待和不公平待遇的新戏，其中有些女主人公还有所反抗。这些人物的行为违背了封建社会对女性的传统的角色期待，反映了正在觉醒中的中国女性的抗争。第三，表现非人类的

女性角色在阶段 I 都是迷惑男子，最后或被杀死，或被降服的精怪。而到了阶段 II，这类角色中首次出现了女神的形象。她们超凡脱俗，是美的化身，令人尊敬和仰慕。女神形象的出现打破了京剧中一贯宣扬的“男尊女卑”的陈腐观念，改变了女性作为男性的性目标的传统角色。在女神面前，男子无论身为高官显贵，还是风流雅士，都不过是凡夫俗子，自惭形秽。

## (2)女主人公踩跷情况的变化

在阶段 I 上演的以女性为主要角色的剧目和在阶段 II 创作并上演的同类剧目中女主人公踩跷情况发生了显著变化。

从[表 10]和[表 11]中，我们看到在阶段 I 扮演女主人公的各个行当在阶段 II 都有所减少，而在阶段 I 尚未形成的花衫到阶段 II 却一下占据了全部新编剧目的 75%。在阶段 I，绝对要踩

[表 10] **阶段 I 和阶段 II 由不同行当扮演的女主人公所占百分比及其踩跷情况**

| 行当 | 阶段 I (1845—1861) | | 阶段 II (1917—1937) | |
|---|---|---|---|---|
| | % | 踩跷与否 | % | 踩跷与否 |
| 青衣 | 32 | × | 13 | × |
| 花衫 | / | / | 75 | × |
| 老旦 | 8 | × | 0 | × |
| 彩旦 | 3 | × | 0 | × |
| 花旦 | 26 | √ | 5 | √或× |
| 刀马旦 | 13 | √ | 7 | √或× |
| 武旦 | 18 | √ | 0 | √ |

[表 11] **阶段 I 和阶段 II 剧中女主人公踩跷情况**

| | 绝对踩跷 | 绝对不踩跷 | 可踩可不踩 |
|---|---|---|---|
| 阶段 I | 57% | 43% | / |
| 阶段 II | / | 88% | 12% |

跷的以花旦、刀马旦和武旦为主的戏占全部剧目的57%，而绝对不踩跷的以青衣、老旦和彩旦为主的戏占43%。这一比例到阶段II由于花衫兴起和以其他行当的女性为主要角色的戏大幅度减少，而发生了戏剧性的变化。鉴于在阶段II没有创作新的武旦戏，而原来必须踩跷的花旦和刀马旦在这一时期（占12%）又在踩跷问题上有了一定的灵活性，致使阶段II绝对踩跷的新编演剧目降至0，而绝对不踩跷的花衫戏和新编演的青衣戏所占比例则猛增至88%。从以上数字不难想像1917年以后众多“大脚片”的女性人物涌上京剧舞台的壮观景象。

## 小 结

1909—1937年某些京剧旦角行当废弃踩跷的行动是中国特定的社会—文化环境的产物。西方思想的传播、辛亥革命以及外国文化对京剧界人士的影响共同导致京剧旦行艺术中的一系列重要改革,跷的废弃就是其中的一项。

这些改革的结果之一是在1909—1937年间，京剧舞台上的女性人物从其装束、表演技巧到人物性格特征均发生了明显变化。(见[表12])由于王瑶卿和“四大名旦”的努力，一些演员在某些花旦戏和刀马旦戏中改变了以往的演法，废弃了踩跷。同时，一种绝对不踩跷的新的旦角行当——花衫——出现和兴起。

通过分析在1845—1861年(阶段I)上演的和在1917—1937年(阶段II)创作和上演的以女性人物为主要角色的剧目，可以看到剧中女主人公性格特征的巨大变化。在阶段II,京剧舞台上

[表 12]

## 京剧旦行的变化(1790—1937)

| 变化方面 | 时期 | 青衣 | 花旦 | 刀马旦 | 武旦 | 花衫 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 唱 | 1790—1909 | 非常重要，唱腔较简单 | 不重要 | 不重要 | 不重要 | / |
| | 1909—1937 | 非常重要，唱腔更多样 | 不重要 | 不重要 | 不重要 | 重要，唱腔多样化 |
| 念 | 1790—1909 | 重要，韵白 | 重要，多用京白 | 不重要，京白或韵白 | 不重要，京白或韵白 | / |
| | 1909—1937 | 重要，韵白 | 重要，多用京白 | 不重要，京白或韵白 | 不重要，京白或韵白 | 重要，韵白或京白 |
| 面部表情 | 1790—1909 | 很少 | 很多 | 较少 | 较少 | / |
| | 1909—1937 | 较少 | 很多 | 较多 | 较少 | 较多 |
| 戏鞋 | 1790—1909 | 彩鞋 | 跷 | 跷 | 跷 | / |
| | 1909—1937 | 彩鞋 | 跷或彩鞋 | 跷或小蛮靴 | 跷 | 彩鞋或小蛮靴 |
| 动作 | 1790—1909 | 很少 | 很多 | 很多，女脚步 | 很多武打动作 | / |
| | 1909—1937 | 上身动作增加 | 很多 | 很多，有时走男脚步 | 很多武打动作 | 较多，有时走男脚步 |
| 性格 | 阶段 I (1845—1861) | 文静，顺从，默默承受 | 开朗，活泼，淫荡， | 开朗，侠义，勇敢 | 勇敢，武艺高强 | / |
| | 阶段 II (1917—1937) | 有时反抗 | 淫荡角色减少 | 开朗，侠义，勇敢 | 勇敢，武艺高强 | 较青衣活泼，较花旦文静，勇敢，机智 |

女性人物的整体形象有了很大改善，她们在身体上更加健康，在心理上更加坚强。例如，这一时期创作的新戏更多地表现了具有反抗性格的女性，而极少表现轻浮甚至淫荡的妇女。最重要的是，花衫以其塑造的大批有胆有识，智勇双全的人物，取代青衣成为京剧中理想的女性形象。

## 注　释

[1]　阶段 I(1845—1861) 上演的以女性为主要角色的剧目选自 1845 年版的《都门纪略》(杨敬亭著)、《花天尘梦录》道光年间抄本(马彦祥藏)和《清升平署档案新辑》(朱家溍辑纂)。见《中国京剧史》上卷,马少波,章力挥等编,1990,第 88—90 页。

[2]　阶段 II(1917—1937) 新创作和上演的以女性为主要角色的剧目选自《中国京剧史》中卷,马少波,章力挥等编,1990,第 53—58 页。

# 第 7 章

# 从跷看京剧中性别结构的变化

京剧从它形成之日起，就是一个男人的世界。当时，构成京剧的各个因素：从剧作家、演员、乐师、化装师、服装师、舞台服务人员、教师和学生，直至剧场内的观众，无一不是男性。可以说，早期的京剧完全被男人所垄断。女性只作为剧中人出现在京剧的舞台上，而且是处于次要地位。

然而，到了20世纪初，正当中国经历着它历史上巨大的社会变迁的时候，在京剧的世界中，这种性别关系也悄悄地相应发生了变化，京剧中的男人和女人之间开始出现一种新的关系。这首先表现在由于女演员和女观众的加入，女性在京剧的性别结构中占据的比例增加。其次，男性剧作家和男性观众对待女性的态度和在性别问题上所持的美学标准有所改变。京剧中性别结构的变化对于跷的使用也产生了影响。在本章内，我们将讨论性别结构中的上述变化，并分析它们与1902—1937年期间跷在一定程度上遭到废弃的关系。

## 1. 女演员的异军突起与跷的功能

如前所述，在早期京剧中，剧中的一切人物，无论男女老幼，均由男人扮演。这种状况一直持续到 19 世纪中期才开始有所改变。《戏剧月刊》1930 年第 3 期在"梨园旧事鳞爪录"专栏中曾以"李毛儿首创女班"为题介绍女子最早唱京剧的情况。文中说，"北京来沪之著名小丑同光时凡三人，为秃扁儿、李毛儿、朱二小。……李毛儿留沪最久。……惟彼时包银甚微，所入不敷所用，因招集贫家女子，年在十岁以上十六七岁以下者，使之习戏。不论生旦净丑，有渠一人教授。未几得十数人，居然成一小班。遇绅商喜庆等事，使之演剧博资。无以为名，即名之曰毛儿戏班。"（第 8 页）李毛儿的毛儿班就是最早的女子京剧戏班。

女性开始在北京演唱京剧的时间则要比这晚得多，即直到中华民国成立，并于 1912 年解除了对女子演戏的禁令之后。醒石 1930 年在其"坤伶开始至平之略历"中说，"民国初元平市始有坤伶之发现……辛亥事起，北平风鹤频惊，市面萧条，达于极点。时赵智庵长内务，开放小班牌禁，借以维系人心。老俞（毛包）之子俞五（振庭），绰号土行孙者，见有机可乘，遂尔招致坤伶，借以标新立异。当时呈递警厅，请解除坤伶入京之禁。批准后即在香厂建一戏棚，仿外阜男女合演之例……"由此可见，京城内有女演员演京剧，始于 1912 年。不过，在 20 年代之前，多数在京演出的女演员都是来自上海、天津等大城市，其中不少原来是以踩跷著称的梆子剧团的演员。然而，到 20 世纪 20—30 年

代，一代新的京剧旦角女演员登上了舞台。她们中间的一些人不仅成为活跃在舞台上的新生力量，而且在社会生活中也开始扮演比较积极的角色。

女演员队伍的壮大对于跷的使用有什么影响呢？我们在本书第四章曾讨论了跷的四个象征功能，即：分辨角色性别的重要标志；体现女性美和女性的柔弱；显示女性是男性的性目标和衬托女性人物的高超武功。20世纪20—30年代大批京剧女演员的出现对跷的主要影响在于她们的出现在一定程度上冲淡了跷的象征功能，削弱了跷在京剧舞台上的重要性。这些影响主要表现在：

## (1)角色性别的分辨

当京剧完全被男性垄断的时候，对于扮演女性角色的男演员来说，尤其是对于扮演在舞台上没有长裙遮脚的花旦、刀马旦和武旦的男演员来说，如何使自己看上去像女人是一个至关重要的问题。在一个崇尚缠足的社会里，女性人物，特别是美貌的女子，如果显露出一双天足，是不会被观众接受的。于是，男演员们除在化装、服装和发声等方面模仿女性外，还借助于跷来表明他们扮演的角色的性别。这也正是发明跷的最初始的原因。

然而，跷的这一象征功能对于女演员来说却并不那么重要。身为女性，扮演旦角的女演员们不必着意去表明自己的性别。即使不踩跷，观众对她们的性别也一清二楚。这就从根本上动摇了跷之存在的必要，在很大程度上削弱了跷的重要象征功能。

## (2)女演员与“粉戏”

如我们在第四章中所述，跷的象征功能之一是表现女性是男性的性目标，具体则体现在许多花旦戏的带有色情意味的表演之中。这一点在泼辣旦、玩笑旦的戏中尤为明显。

对 20—30 年代京剧女演员扮演的行当进行分析的结果表明，绝大部分女演员以演青衣、花衫、刀马旦或花旦中的闺门旦戏为主，而较少有人以真正意义上的花旦为本行。花旦戏中掺杂有色情表演的，名曰“粉戏”。鉴于绝大多数女演员是年轻美丽的未婚女子，因此对表演“粉戏”难免有所顾虑，一是在众目睽睽之下表现色情动作实在有些强人所难；二是怕这类表演有损于自己的名声，妨碍自己今后选择丈夫，成立家庭；三是当时的男性观众虽然认可、少数人甚至欢迎男演员的色情表演，对从事色情表演的女演员却往往采取批评、讽刺或歧视的态度。如有人曾提出，“坤角儿唱花旦戏，只能唱闺门和刀马，像泼辣及玩笑戏，则不宜演唱……如乌龙院惜姣由下场门，二次上场时，口衔手帕，两手插在腰间，做系裤状，这种情形，试思是如何的有滋味，宛城中的邹氏，思春一场，更使人见之够多么耐味，我认为凡是描写淫娃荡妇的戏坤角儿皆应避演，虽说是做戏，终觉有点不成体统……”(忆华，1939) 这种舆论也给女演员造成了一定的压力。此外，自 1930 年以后，北京解除了对男女合演的禁令[1]，从此男女演员可以同台配戏。从男演员的角度来看，与女演员合演时，在表演色情的说白和动作时也不免有所顾忌，而不像以前与男演员扮演的女角色合演时那样可以淫词秽语信口乱说。再加上当时像梅兰芳这样的名角很注意美化和

净化京剧舞台,反对一味迎合一些观众的低级趣味,力图使京剧成为高雅的艺术,甚至对一些闺门旦戏进行改革,去除了不健康的表演(如他在《梅龙镇》中的改革),这也在一定程度上影响了"粉戏"的市场。

从以上分析可以看出，女演员的兴起在客观上对京剧中的色情表演起着抑制作用,从而也削弱了跷的这一象征功能。

### (3)武旦行——女演员很少涉足的领域

跷的另一个重要象征功能是在表现女性角色的武功时起衬托作用:以跷来表现缠足女子的柔弱,而这样的弱女子竟能战胜强壮的男性对手,足可见其武艺之高超。然而,跷的这一功能在女演员身上却并未得到充分的发挥。其原因在于，在 20 世纪 20—30 年代，学习武旦的女演员实属凤毛麟角。据李金鸿先生回忆,在当时的中华戏曲专科学校中,学习武旦的都是男孩。他记得女生陈德英曾试图学习武旦，却终因身体过于纤弱而不得不改换了行当。(李金鸿,附录 I(2)。)

以上分析并不意味着 20 世纪初的女演员都放弃了跷功。事实上,当时有不少女演员受过很好的跷功训练,如笔者在撰写本书时曾访问过的上海的著名武旦演员张美娟、在中华戏曲专科学校学习玩笑旦的周金莲等,均有很好的跷功。但另一方面,正如上述分析所表明的，女演员的大批涌上京剧舞台无疑削弱了跷的某些象征功能。此外，当时不少女演员选择了不踩跷的旦角行当(如花衫),这也在客观上缩小了舞台上缠足女性形象占据的比例。

## 2. 观众审美观的变化与跷的价值

20世纪初京剧观众的成分和他们的审美观也发生了重要变化，并在一定程度上影响着跷在京剧中的地位。

### (1)女观众群的形成和京剧观众性别结构的变化

京城的女性能够进戏园观赏京剧始于1900年。而在此前长达170余年的时间里，她们基本上被剥夺了看戏的权利。其实，在1735年以前，清政府并不禁止妇女出入戏园。1735年，一个名叫郎苏门的学士上书乾隆皇帝，说妇女进戏园有伤风化。于是乾隆下旨，禁止女子出入戏园。（齐如山，1961b，第1644—1646页）当时京城内的演戏场所主要有四种：第一，宫廷内部。由于清代帝王中不乏京剧爱好者，宫廷中常有京剧演出供帝王后妃们观看，皇族高官及其眷属，偶尔也有进宫看戏的机会。第二，私人堂会。当时的一些王公贵族、官宦人家、豪商富贾，遇有喜庆之日，可举办私人堂会，约来戏班为亲朋好友演出，其中也有女眷。第三，寺庙。旧时一些设有戏楼的寺庙每逢某位神灵的诞辰，可请来戏班演戏，叫做“香会戏”。前往观看的一般是妇女。第四，戏园。这是供平民百姓看戏的场所。鉴于能进宫看戏的女性只是极少数，能有机会出席堂会的妇女也为数不多，寺庙里的演出又为数甚少，因此，对于广大妇女来说，接触京剧的机会就极其有限了。这种状况一直持续到20世纪初。

1900年以后，妇女逐渐获得了进戏园看京剧的权利。不过，

直到大约1930年左右，她们才完全摆脱了种种限制，真正实现了与男人平等地出入戏园。[表13]表明了这一长期曲折的过程。

[表13] **北京戏园内观众性别结构的变化(1790—1937)**

| 时间 | 1790—1900 | 1900—1902 | 1902—1912/3 | 1912/3—1914 | 1914—约1930 | 约1930—1937 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 观众性别 | 男 | 男女分座 | 男 | 男女分座 | 男女合座(包厢) | 男女合座 |

注：男女分座——男性观众在楼下，女性观众在楼上。
男女合座(包厢)——男女观众在楼上包厢内共同就座。
男女合座——男女观众在戏园内自由就座。
出处：1.齐如山，1961b，第1644—1648页。
2.辻听花，1930。
3.马少波、章力挥编，1990，上卷，第186—187页。
4.程玉菁对笔者的谈话，1994年10月9日。

1900—1902年八国联军占领北京期间，京城的妇女有了进戏园看戏的机会。如齐如山所述，“光绪庚子，联军进京，各处演戏，都许妇女同看，本来在外国禁止妇女观剧，那是梦也梦不到，当然是不会禁女子听戏的，所以彼时妇女，过了一年多的戏瘾，不过听戏的多数都是平常人家的妇女，若高尚人家，还都不肯出来。……光绪二十八年，联军撤兵政府收回地面，于是妇女就又不能听戏了，一直到了民国初年，还是如此。”(齐如山，1961b，第1646页)中华民国成立后，取消了对妇女进戏园看戏的禁令，使广大妇女有了接触京剧的机会。不过，在1914年北京第一个西方式剧场“第一舞台”建成之前，男女观众不得随意就座。女性观众的座位在戏园的二层，男性观众则在楼下就座，即使母子、父女、夫妻或同胞兄妹姐弟也不能坐在一起。“第一舞台”建成后，改变了历来的做法，在二楼前排设有“包厢”，即将座位分为若干彼此隔开的小组，每组内有五六个座位，同一家庭的成员或其亲友可坐在一起观剧，从而为观众提供了便利。至于男女在

包厢以外自由就座，则是在进入30年代之后。对此，程玉菁先生回忆说，“晚清时候是不许女人进戏园子看戏的。到1912年，女人可以进戏园子了，不过不能和男人坐在一起。她们坐在楼上的包厢或边厢（指不正对舞台的包厢）里面。到了20年代我唱戏的时候，女人还是坐在包厢里，通常是和她们的家里人或是亲近的朋友一起，其中也可以有男人。在一楼的座位叫‘池子’，那儿没有女人坐。所以大概是在20年代末或30年代初男女才可以在包厢以外坐在一起看戏。我记得在30年代初，许多学生到吉祥戏院看戏，男女学生就坐在一起。”（程玉菁，1994年10月9日与笔者的谈话）此外，1930年1月28日，《顺天时报》刊登了日本专栏作家辻听花的一篇文章，强烈呼吁当局尽快批准男女合座（指在包厢以外的合座）。[2]这也证明，直到1930年初，京城还没有实行真正的男女合座。尽管存在这种种限制，无论如何，女人们总算和男人一样，有了看戏的机会。被剥夺了这一权利达百余年的京城妇女，对于进戏园看戏表现出极大的热情，很快成为观众群中一支不可忽视的力量。虽然她们对于京剧中非常考究的唱腔尚不十分理解，对于人物造型和服装却有着特殊的美的追求，而旦角恰恰可以在这两方面满足她们的需要。因此，女观众群的形成和扩大对于京剧旦行艺术的发展产生了重要的促进作用。

一般说来，女性观众对于跷的使用不像男性观众那样热衷。事实上，到20世纪20—30年代，缠足在城市年轻女性中已不再流行，而是被许多人视为落后的象征。没有缠过足的不再缠足，已经缠足的妇女中也不乏放足者。正如《北洋画报》在1937年3月17日登载的一篇文章所描述的，“以跷为美者，为其莲步姗姗也，为其体态轻盈也。但跷之由来，实仿自缠足；缠足

之害，尽人皆知。一般妇女，亦皆觉悟，群起解放；政府亦悬为厉禁。虽乡村偏僻之区，尚有余孽；而各大都市，则已渐绝迹矣。”（瞽史，1937，第3页）在这样的社会氛围之下，作为千百年来缠足陋习受害者的广大女性，对于舞台上的跷的兴趣多集中于其技术功能，而对其象征功能则不大以为然。笔者曾拜访一位年过八旬的京剧女票友朱敏才女士（1914— ），请她谈一谈对旦角踩跷的看法。从她的回答中可以看出，一提到跷，她首先想到的是表演者需要忍受的痛苦，而并非它的“美丽”。她说，“我想不应该踩跷，因为它使我们想起了缠足。太受罪了。疼得难以忍受呀！”（朱敏才，1995年3月7日）

京剧女观众群的形成和发展的第二个影响是，她们的出现与女演员的出现一样，对于以跷为重要表演手段之一的“粉戏”有着某种抑制作用。大批女观众的在场使男演员们在表现色情场面时不得不有所顾虑和收敛，从而也在一定程度上限制了跷的象征功能的发挥。

### (2)男性观众审美观的改变

面对着20世纪初越来越多的旦角演员在表演中放弃跷功，在京剧的男性观众中出现了三种截然不同的态度。

一些坚决主张踩跷的观众对王瑶卿及其追随者们的改革感到愤然。他们批评王瑶卿等人是“胆大妄为，破坏旧法”（冯小隐，1930，第4页），为一些曾擅长跷功的演员放弃跷功而深感惋惜，讽刺那些以唱花衫戏为主的演员“论及跷功，简直不行……在捧者看来，好像是废跷的先声，其实他是真不能跷。”（王陋隐，1928，第57—58页）他们一方面反对把跷的使用与社会风俗

教化联系在一起，认为“跷功是绝对的艺术问题，不涉风俗教化道德伦理，故绝对应存”，“纯粹艺术所重原在为艺术而发之艺术，其实道德伦理诸念，乃居于次”；另一方面，他们又十分强调跷在表现“男刚女柔，男强女弱”方面的作用，说它是女子“用情唯一工具”，“以惹人注意，博人爱慕为要素”，“卖弄莲钩以博男子欢也”。（钝叟，1928，第61—65页）他们主张保留跷功，呼吁“凡踩跷后能增进身段台步上之美观者，一律按规踩跷；不及补学跷功者，无法可施，然不可为训；已学跷功者，必须以时施诸实用，不可避重偷懒。”（钝叟，1928，第67页）持这种观点的人在注重跷的技术功能的同时，更重视它的象征功能。

另一些人的态度比较缓和。他们对于废跷的趋势表示无可奈何，感叹“现在的年头，年轻的人，动辄要讲改良，愣说现时代之女子都放天足，跷之为物，当然不能存在。……所以跷之一物，大有作废之趋势。”他们一方面认为“旧剧多演古事，当然要饰旦角的‘踩跷’方佳”，一方面也承认“现在潮流，提倡女子不缠足的时代，而伶人对于社会又有移风化俗之责，则当然一定要废除‘踩跷’。”（刘汉流，1925，第64页）面对这一趋势，他们主张将踩跷作为“一美术之化装”保存下来，并提出了折中的办法，即“认定跷工为舞台上一种特殊技能，专表以往陈迹，不涉现今文化，则跷当存不当废。惟时、地、家世、身份，必须考严，而后定其应否持跷。此则不容稍苟者也。”（独立，1925，第59页）持这种观点的人比较注重跷的技术功能，强调跷功作为一种技巧的得来不易。对于跷的象征功能，则不像前一种人那样注重。

第三种观点对跷完全持否定态度，将踩跷等同于缠足而奋力加以鞭挞。他们批驳艺术与社会伦理无涉的观点，认为“夫国

剧之势力，深入民间，足以移风易俗，政府对于缠足之害，既加以宣传，则国剧亦当合乎时代趋势，对跷加以禁止，以免有提倡缠足之嫌。”他们还把废除踩跷的重要性提高到影响中国的国际形象的高度，指出，“况国剧不特普及国内，并远及欧西。如在他国公演，不废踩跷，是以我缠足弱点，宣示于外人之前，其耻实甚。”他们根本否定跷的美学价值，说“由跷而思及缠足之折骨腐肌，蹒跚之状，哀怜之不暇，尚有何美之可言。”（瞽史，1937，第3页）

以上三种态度的出现表明20世纪初的京剧男性观众在缠足和跷的问题上的分歧，也说明人们审美观的改变。台湾学者张大夏说，“北伐成功以后，风气日开，人们的审美观念，也大有转变，缠足之风，既逐渐革除，踩跷自然也趋于淘汰；虽此残余势力，迄今尚存，然大多数旨在表现技艺，与昔之纯作色情表演者，已有所不同了。”（张大夏，1971，第88页）这一看法比较准确地反映了当时的情况。

## 3. 20—30年代京剧剧作家的女性观与跷的使用

京剧是一门综合性的高级艺术，因此，对于剧作者有着很高的要求。一位优秀的京剧剧作家，不仅要有丰富的历史知识和很高的写作水平，还要熟练地掌握京剧的各种表演程式和规律。由于中国封建社会长期以来以“女子无才便是德”作为对女性性别角色期待的主要内容之一，又由于京城妇女在18—20世纪初曾被蛮横地剥夺了观赏京剧的权利，京剧直到20世纪50年代，即中华人民共和国成立之后才开始出现女剧作家就不足

为怪了。[3]换句话说，此前京剧舞台上的女性人物基本上都出自男人笔下，她们所表现的是男人们心目中的女性形象，她们反映了男人对女性的期待。

这里需要指出的是，早期京剧没有专职的剧作家，它的传统剧目多数是取自民间故事或是由演员编演。因此，许多戏的故事简单，格调低下，语言粗俗，场次零乱。更重要的是，它们充分表现了一个父权制社会对女性的偏见和歧视。于是，男性角色成为绝大多数剧目中的主要角色，而女性角色通常只是配角，或柔弱无力，或放荡无理。这种局面一直持续了上百年。

然而，到20世纪初，尤其是"五四运动"以后，一些文化界人士却对京剧剧目的上述状况提出了尖锐的批评，要求以科学精神和科学方法来研究戏曲，并对京剧剧作家提出了新的要求。如当时最有影响的戏曲理论刊物之一《剧学月刊》，在1932年1月出版的第一卷第一期上刊登了戏剧理论家刘守鹤的《论作剧》一文，文中对传统京剧的种种弊端提出批评，并指出了改进戏曲的"要着"，强调"戏曲必须站在社会的前面，指出人们因袭旧伦理道德之不当，同时告诉人们以伦理道德的新趋势，这样来催促社会之进化。"他特别抨击了中国戏曲对待妇女的态度，指出，"中国戏曲对于旧的伦理道德，历来是全力拥护。最显明又最不堪的，就是一成不变地对于妇女贞操的褒奖。……戏曲里的'大户人家'，或者'官宦人家'，谁不是三妻四妾呢？而对于妇女则一成不变地责以'从一而终'，恐怕无此奇理吧？在'婚姻自由'，'恋爱神圣'的口号之下，只看见爱情的消长，岂复有贞操存在的余地？雪梅吊孝之类的不人道——违反新伦理道德的戏曲，的确是不应再演了的。"他认为，"人类意志的争斗，就是伦理道德转变的痕迹。旧的必然要死去，新的必然要起来；戏曲就是给旧的盖

上棺材，给新的喂些食料，这才合于它对于人生所负的使命。所以我们写（或改）剧本，应当提出新伦理道德来代替旧伦理道德。"（刘守鹤，1932，第22—24页）刘守鹤的这番论述可以说是代表了当时社会上相当一部分具有民主思想的知识分子——包括京剧剧作家——的观点。

在20世纪初，京剧剧作家的成分发生了很大变化，主要表现为一批受到资产阶级民主思想影响的知识分子逐渐成为剧作家的主体。例如，曾为梅兰芳编写过许多新戏的齐如山（1875—1962）19岁时曾入清政府总理各国事务衙门附设的同文馆学习德文和法文，后曾三次去欧洲经商。据他本人回忆，在欧洲期间，"看各国的戏颇多。"（齐如山，1989，第73页）李释戡（生卒年不详）在成为一名剧作家之前曾在日本学习。曾为程砚秋编写了很多新戏的罗瘿公（1880—1924）是康有为的学生，在中华民国成立后曾担任总统府秘书。（马少波，章力挥等编，1990，中卷，第800—803页）

新一代京剧剧作家受到的良好教育和资产阶级民主思想的影响以及他们丰富的京剧知识，使他们在作品中塑造出众多的新型女性形象。正如[表8]中所显示的，在1917—1937年上演的以旦角为主的新编剧目中，只有四出花旦戏，没有武旦戏，分别占5%和0；而与此形成鲜明对比的是，这一时期创作的花衫戏多达63出，占75%。如果我们对这一变化的原因加以分析，就可看出剧作家们的作用：

首先，这些剧作家努力使他们编写的剧本成为文学作品，其中有着优美的语言、复杂的情节和生动的人物，而这些是原来的武旦戏所完全不具备的。京剧中的武旦戏历来重在表现演员的武功，而忽视对人物性格的刻划。戏剧评论家刘守鹤把这类

武戏说成是中国戏曲的两个反动倾向之一，认为“这种武术的单出，根本已失掉戏曲的意义。这种反动的倾向若不排除，诚恐舞台将沦为大力士卖艺的场合!”(刘守鹤，1932，第30页)这种观点与新一代剧作家的要求不谋而合。因此，剧作家们把精力投向花衫戏，在戏中融优美的唱段、高雅的语言、细腻的表演于一体，认为这样才能使演员的表演天才得到尽情的发挥。这种倾向导致20世纪20—30年代武旦戏在新编剧目中的绝迹。

第二，在新一代剧作家眼中，理想的女性在身体上和精神上都应更加坚强有力。在他们看来，由青衣扮演的贤妻良母形象虽然仍值得称颂，但未免有些过时。他们认为，理想的女性除了应该具有青衣所表现的种种美德之外，还应该更加勇敢和能干。她们应该敢于打破封建伦理道德的束缚，反抗社会对她们的不公平待遇。他们主张通过花衫的唱、念、做、打，来充分表现才貌双全，有胆有识，甚至具有男子气概的女性形象。在新编剧目中，几乎不存在淫荡邪恶的女性形象，而这类形象在传统剧目中曾占有很大的比重。这一倾向造成花旦戏在新编剧目中所占比例的锐减。

第三，他们不认为跷是用来表现女性人物美的不可或缺的手段，因为受到西方民主思想影响的这一代剧作家认为缠足不能作为女性美的象征，也不具备任何美学价值。于是，在许多不穿长裙的花衫戏中，女性人物或以小蛮靴代替跷，或者，当女性人物女扮男装时，索性穿男性角色穿的厚底靴。剧作家们审美观上的这一重大改变否定了跷存在的必要。

剧作家女性观的以上变化直接导致在新编剧目中缠足女性形象几近消失，从而大大削弱了跷在旦角表演中的重要性。

# 小　结

20世纪初京剧界发生的重要变化之一是女性步入了这一艺术领域,她们的参与和介入改变了京剧的性别结构,从而打破了百余年来男人对京剧的垄断。而性别结构的变化又影响着跷在京剧舞台上的应用。

京剧中性别结构的变化首先表现在大批女性作为演员进入京剧的世界。她们的出现冲淡了跷在显示角色性别方面的重要性,在一定程度上抑制了京剧中的色情表演,同时,使跷在表现角色武功方面的作用也未能得到充分发挥。因此,女演员的出现和兴起在客观上削弱了跷的象征功能。

性别结构的变化还表现在京剧女观众群的形成和壮大。被剥夺了看戏的权利达一个多世纪的京城妇女以其有别于男性的兴趣和审美观促进了京剧旦行艺术的发展。她们对跷的使用不似男性观众那般热衷,而她们在戏园中的出现又使得舞台上的色情表演不得不有所收敛。从这个意义上说,女观众群也起着削弱跷的象征功能的作用。

20—30年代的京剧男性观众在对待跷的态度上出现了分歧。一些人坚持强调跷的象征功能和技术功能的重要性,认为跷断不可废。另一些人则在社会文明发展的形势之下,不再强调跷的象征功能,而只注重跷作为一种艺术技巧的技术功能。而比较激进的一些人则主张戏剧在促进社会进步,移风易俗方面负有使命,将跷与已成为众矢之的的缠足等同起来而痛加抨击。

20世纪初另一个对京剧艺术发展有着不可忽视的重要影响的变化表现为新一代京剧剧作家对女性持有一种更积极，更肯定的态度。在这种态度的指导下，他们塑造了一大批在身心上都更为健康的女性形象。缠足在新一代剧作家心目中已不具备美学价值，从而使踩跷女性角色在这一时期创作的旦角戏中近乎绝迹。

20世纪初许多京剧演员废弃跷功并非一种孤立的艺术现象，而是所处时代社会大背景变化的反映。在下一章内，我们将讨论导致废跷的主要动因。

## 注 释

[1] 北京的男女合演经历了曲折的发展过程。下表显示了这一变化：

**北京的男女合演发展过程(1790—1937)**

| 时期 | 1790—1912 | 1912—1913 | 1913—1930 | 1930—1937 |
|---|---|---|---|---|
| 男女合演 | 无 | 有 | 无 | 有 |

资料出处：1.周明泰：《五十年北平戏剧史材》，1932，第4卷，第9，15页。
2.过听花："男女合演之先锋"，《顺天时报》，1930年1月28日。
3.黄育馥："京剧——观察中国女性地位变化的窗口(1790—1937)"，载闵家胤编，《阳刚与阴柔的变奏》，1995，第332页。

[2] 过听花，《男女合演之先锋》，《顺天时报》，1930年1月28日。

[3] 20世纪初女演员进入京剧领域，其中也有极个别的人自编自演一些新戏，如金月梅(1890—1926)。(吴同宾、周亚勋，1990，第533页)但这种情况极为罕见，这样的女演员也实属凤毛麟角。

# 第 8 章

# 结论和今后的课题

## 1. 结 论

在本书中，我们详细具体地说明了跷的起源、结构、用途以及 20 世纪初它在京剧舞台上的使用情况。有关的历史文献和笔者在访问京剧界老艺术家时获得的第一手资料表明，跷不仅仅是传统京剧中某些旦角演员使用的一件简单道具，而且是封建中国的特定社会文化背景下的产物。它反映了京剧中的性别结构，并进而反映了中国社会中性别关系的变迁。这一点在 1902—1937 年间京剧界部分演员酝酿和实施废弃跷功的行动中得到了充分的体现。(参见附录Ⅲ)

通过深入分析 20 世纪初的用跷和废跷活动，可以得出以下结论：

### (1)跷是中国封建父权制社会的产物

从跷的起源和结构，我们看到跷是中国封建父权制社会所

特有的妇女缠足习俗的产物。作为中国传统文化的一个重要组成部分，京剧从其形成之时起就深深地植根于社会生活之中。浏览由曾白融主编的《京剧剧目词典》(1989)，可以看出，词典中收集的5000余个京剧剧目，生动地反映了从远古到现代中国人的政治、经济、军事和家庭生活中的各种现象。缠足作为中国封建社会不平等的性别关系的集中体现，也以跷的形式在京剧舞台上有所表现。早期的京剧旦角演员忍受了极大的痛苦，以求在表演中真实再现这一习俗，充分表明在当时的社会中男人对女人的控制。

## (2)跷是中国封建社会性别角色期待的体现

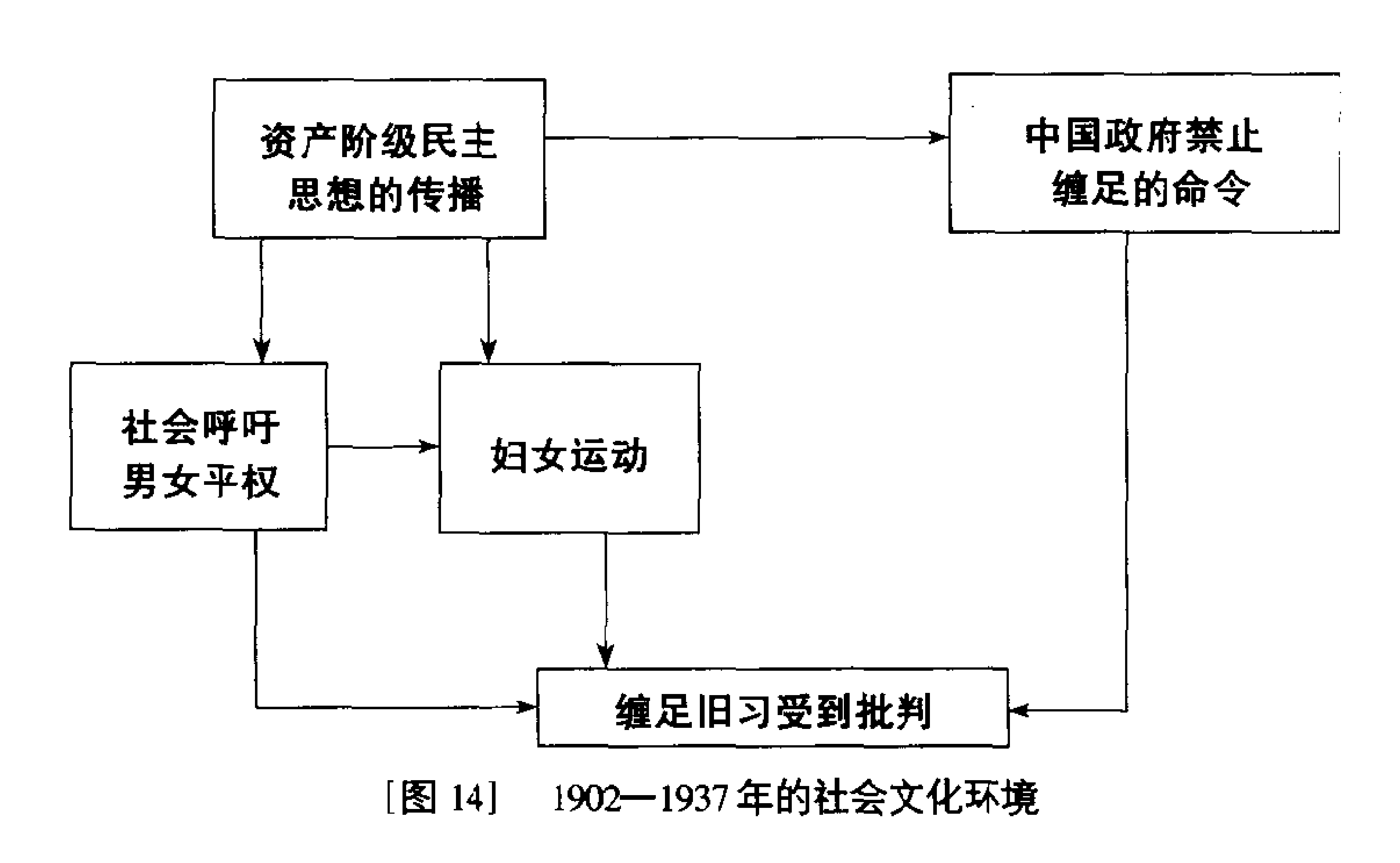
对跷的技术功能和象征功能的分析表明，跷体现了中国封建社会对女性的性别角色期待，其中最主要的是用以显示女性的"美丽"、"娇弱"和女性是男性的性目标。在长达两千余年的时间里，"男强女弱"、"男尊女卑"一直是中国社会性别角色期待的基调，也是用来判断和评价男人和女人行为的标准。中国妇女不得不为满足男性的愿望，为完成这一由男性为她们规定的性别角色而付出极大的艰辛，甚至不惜忍受难以想像的肉体的折磨，如缠足。这种以男性的审美标准为衡量尺度的性别角色期待不仅表现在京剧对女性人物性格的刻画和对理想女性的塑造上，还集中表现在跷的使用上。

## (3)20世纪初的废跷现象是多种因素起作用的结果

1902—1937年，在跷的使用上发生了两个划时代的变化：

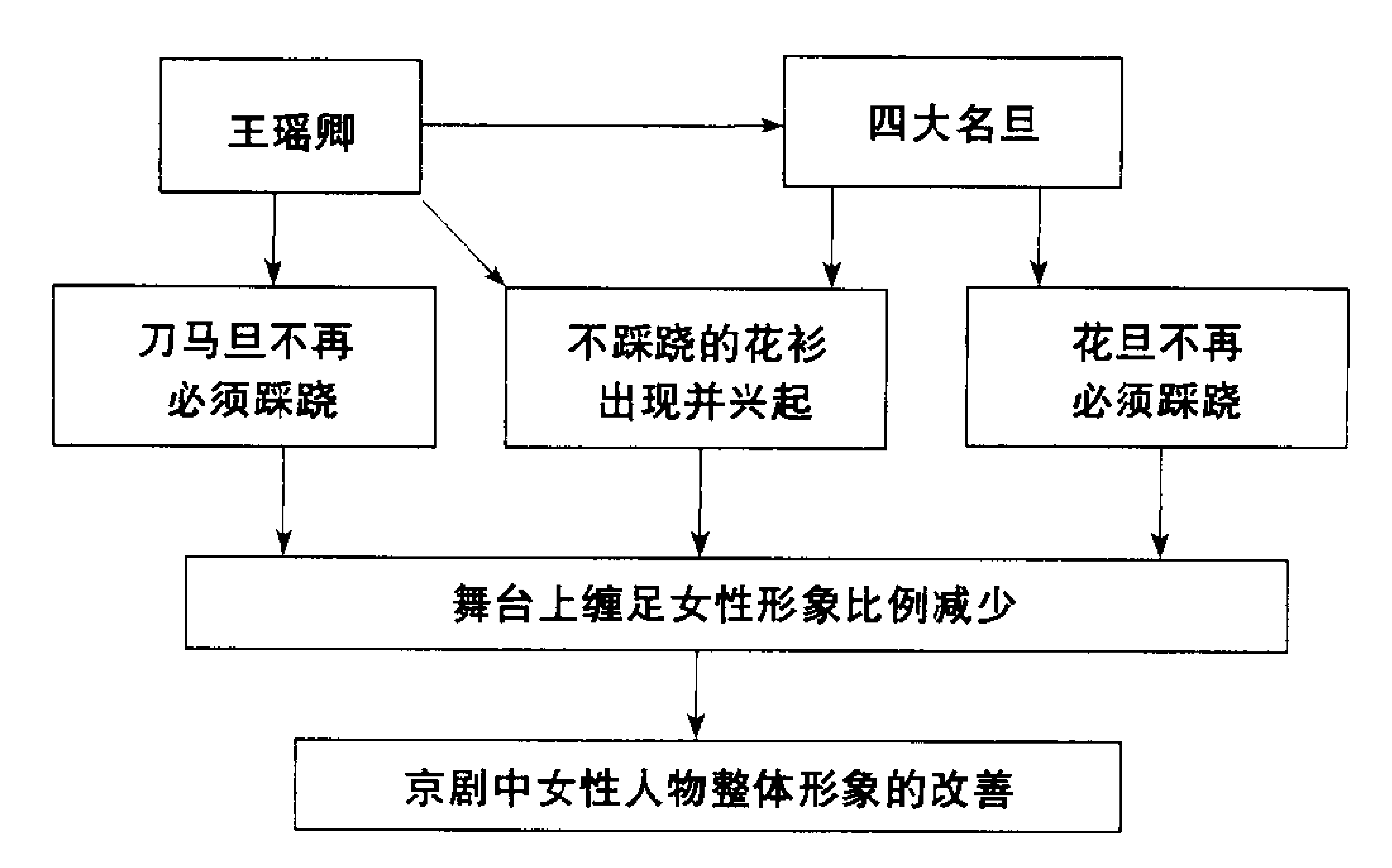
一是王瑶卿经过长时间酝酿，在饰刀马旦的演出中一反常规，以靴代跷；继王瑶卿之后，由于梅兰芳等人的努力，原来的花旦必须踩跷的规定有所松动。二是一种新的、绝对不踩跷的旦角角色行当——花衫的出现和兴起。

上述现象是由多种因素造成的。在这里，我将它们划分为以下三组。（见[图 14]，[图 15]和[图 16]）

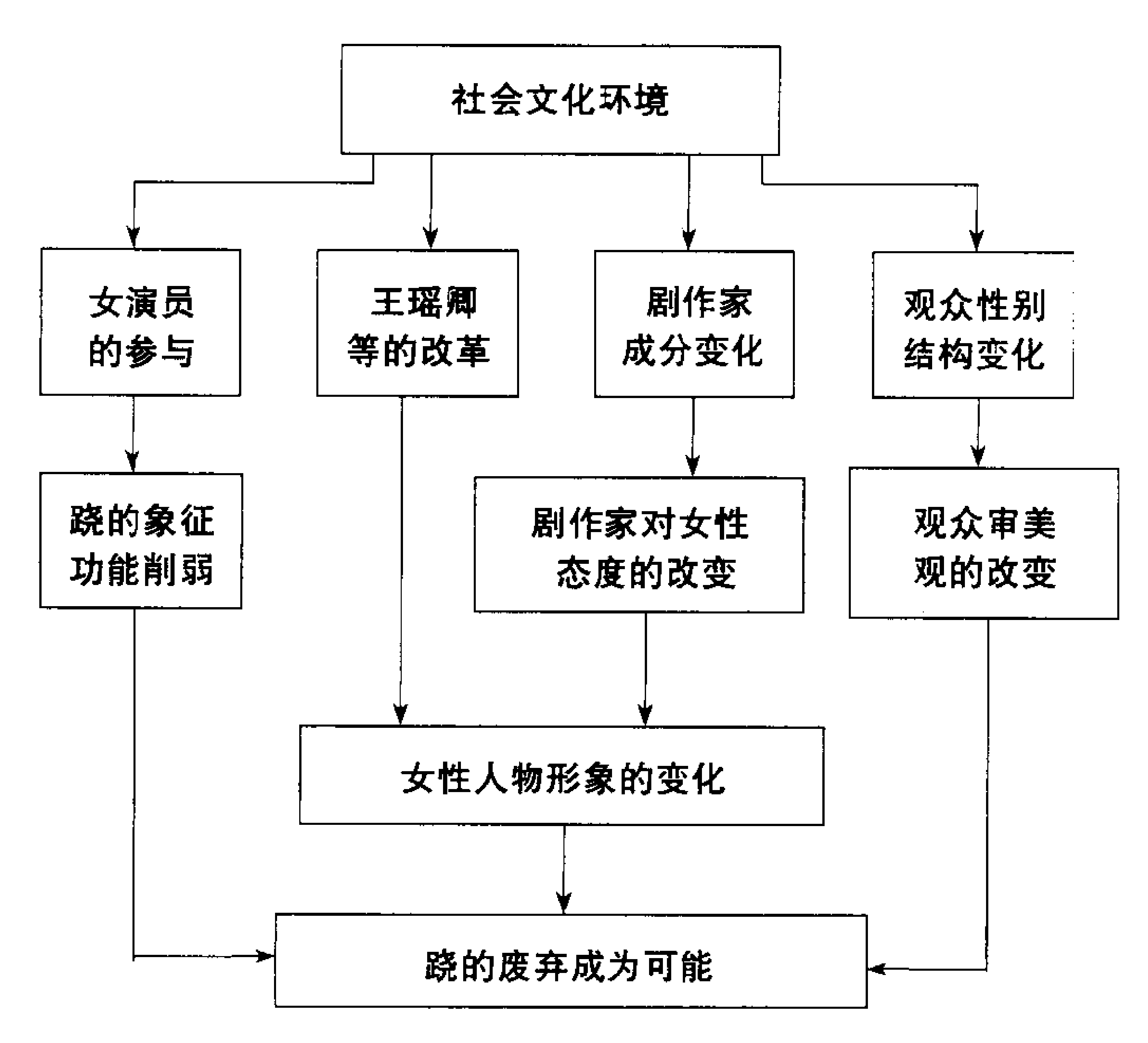



[图 14]　1902—1937 年的社会文化环境

首先，1902—1937 年京剧界人士的改革是在特定的社会文化环境中进行的。在 1902—1937 年间，资产阶级民主思想在中国社会中得到广泛传播，西方资本主义国家的影响也越来越多地传入中国。如[图 14]所示，当时，存在了千百年的缠足旧习受到来自三方面的冲击：一是中国政府多次发布命令，禁止缠足；二是社会上的进步人士呼吁男女平权，缠足首当其冲，成为被抨击的目标；三是开始兴起的中国女权运动在为争取妇女解放而进行的斗争中，把反缠足列为重要目标之一。正是在这样的形势之下，缠足之风逐渐改变，而在像北京这样的大城市中，反




［图 15］ 导致废弃踩跷的个人因素（1902—1937）




［图 16］ 性别结构变化及其对跷的影响

缠足更成为一种时尚。跷作为缠足的艺术再现，它存在的基础也因此而被动摇。京剧界一些演员的废跷活动就是在这样的社会大背景条件下进行的。如果没有废除缠足的社会呼声作为后盾，假想如果当时中国社会仍然高度崇尚三寸金莲并以此作为评价女人优劣的主要标准之一，王瑶卿等人恐怕也难以进行其大胆的改革了。

在充分估计社会文化环境的影响的同时，不能否认，王瑶卿、梅兰芳等一批有胆有识的艺术家在废弃跷功方面也起了极其重要的作用。因此，对于改革中个人的因素也不容忽视。王瑶卿和"四大名旦"在20世纪初的改革与当时的社会文化环境和外来影响固然是分不开的，但正如[图15]所示，这些艺术家本人也在废跷活动中发挥了重要作用。如王瑶卿首创了不踩跷的刀马旦形象和新的行当花衫，梅兰芳等人则进一步发展了花衫的表演艺术，并打破了花旦必须踩跷的旧规。由于他们向传统的大胆挑战和成功改革，使得京剧中女性的整体形象有了引人注目的改善。这些艺术家凭借他们崇高的声望、广泛的影响和精湛的技艺，使其废跷的目的在一定程度上得以实现。假如没有他们的努力，在当时要改变跷在京剧旦行艺术中的地位也是很困难的。

除社会和个人因素之外，京剧内部性别结构的变化也是导致废跷的又一重要因素。从[图16]可以看出，女演员的积极参与、观众（包括男观众和女观众）审美观的变化和女性人物形象的变化都体现了京剧中性别结构的变化，并对废弃踩跷起着促进作用，其中女性人物形象的变化又是由王瑶卿及其追随者的改革和剧作家女性观的变化促成的。而性别结构的变化又是特定社会文化环境中的产物。

对以上因素的分析表明，归根结蒂，艺术是社会现实的反映。过去的现实会在艺术中留下它们的轨迹，而现实中正在发生的变化也会在艺术中得到不同程度的表现。同时，经过艺术加工的社会现实又可能反过来强化现实中正在发生的变化。

## (4)随着社会的发展和文明的进步，艺术形式的功能也表现出动态的特征。

这一点在跷的功能上得到明确的体现。20世纪以前中国特有的社会文化环境使得跷具有着鲜明的关乎性别的象征功能。然而,这些功能并不是静态的,而是随着时代的发展而变化。事实上,进入20世纪以后,由于社会价值观的逐步改变,跷的象征功能呈现出日趋减弱的趋势,同时,跷的技术功能却因其具有一定的不可替代性而得以保留下来，并成为人们强调的重点。到20世纪80年代,当跷在京剧舞台上绝迹长达34年之后,它又重新出现于舞台之上。对此,笔者的看法是,今天舞台上跷功的复活并不意味着封建社会缠足风俗的复辟。正在步入21世纪的中国女性,无论身在繁华的城市还是偏僻的乡村,都不会因为看到舞台上的跷而再去重温缠足之苦；当代的中国男性也不会由于看到舞台上的跷而去崇拜三寸金莲。今天的跷已不具备昔日的象征功能，因此也失去了它昔日的影响。当前少数不惜忍受皮肉之苦而选择了恢复跷功的演员所看重的是跷的技术功能，其中又以跷能弥补演员身材矮小的缺陷这一独特的技术功能为最重要的理由。因此，对于跷的废除和重新出现，不应采取静态的,过于简单化的观点。对于跷在京剧舞台上的使用,应该尊重

演员根据其自身条件作出的选择。

## 2. 今后的课题

在本项研究中我们介绍了从 1902 到 1937 年间北京京剧界人士围绕着跷进行的改革和创新以及京剧界内外针对这一问题展开的争论，并分析了造成这些现象的因素。事实上，还有许多与跷有关的问题本书未及充分论证。例如，在 1937—1952 年之间京剧界在踩跷表演中有无新的变化？人们，包括男女演员和观众，对待软跷的态度如何？20 世纪初王瑶卿及其追随者的废跷与 1952 年以后的废跷有何不同？80 年代跷在京剧舞台上重新出现的社会文化背景如何？公众对此作何反应？……这些都是在今后的研究中将继续探讨的问题。

笔者深深地感到，当前，如实地记述和科学地分析京剧中包含的传统文化遗产，是一项十分紧迫的任务和有意义的工作。之所以说它紧迫，是因为许多知名的老艺术家年事已高，这是摆在我们面前的一个无法改变的严峻事实。在我撰写本书的数年间，仅在我亲自访问过的京剧界前辈中，就有三位已不幸相继辞世。我至今还清清楚楚地记得他们在接受我的访问时表现出来的那种极其认真的态度和对振兴京剧艺术的高度热忱。这种回忆不仅唤起我对他们的深切怀念，更使我对抢救京剧遗产有一种强烈的紧迫感。之所以说它有意义，是因为京剧是一座尚有待于社会科学家去进一步开发的文化宝藏。本书只选择了围绕着跷这一小小的舞台道具发生的变化作为视点。事实上，京剧中类似的值得深入研究的方面还很多。我们不仅可以透过京剧

中反映的社会文化现象去进一步认识当时的历史和社会，还可以在实事求是地调查研究的基础上，发掘遗产中有价值的部分为今所用，使古老的京剧艺术在社会主义精神文明建设中再放异彩。

# 参 考 文 献

（按作者姓名汉语拼音音序排列）

## 中文文献


### 著 作

● 安乐山樵（吴长元），1785，《燕兰小谱》，载张次溪（张江裁）编，1934，第1卷，第3—52页。

● 北京大学妇女研究中心，1993，《妇女研究动态》，第1期，北京大学妇女研究中心。

● 波多野乾一，1926，《京剧二百年之历史》，鹿原学人译，上海：启智印务公司。

● 陈东原，1937，《中国妇女生活史》，上海：商务印书馆股份有限公司，1975年台湾商务印书馆股份有限公司再版。

● 程砚秋，1956，《程砚秋文集》，北京：中国戏剧出版社。

● 戴淑娟等编，1990，《谭鑫培艺术评论集》，北京：中国戏剧出版社。

● 高洪兴等编，1991，《妇女风俗考》，上海：上海文艺出版社。

● 龚存玲编，1993，《安徽妇女社会地位调查》，北京：中国妇女出版社。

● 胡善瑾编，1993，《江苏妇女社会地位透视》，北京：中国妇女出版社。

● 胡适，1942，《中国章回小说考证》，实业印书馆。

● 江上行，1986，《六十年京剧见闻》，上海：学林出版社。

● 蒋星煜编，1992，《十大名伶》，上海：上海古籍出版社。

● 倦游逸叟，19世纪，《梨园旧话》，载张次溪（张江裁）编，1937，第2卷，第812—837页。

● 康有为，1898，《戊戌奏稿》，善本书，出版者不详。

● 雷洁琼等编，1991，《中国大百科全书·社会学卷》，北京：中国大百科全书出版社。

● 李洪春，1982，《京剧长谈》，刘松岩整理，北京：中国戏剧出版社。

● 李新，1982，《中华民国史》，第1卷，北京：中华书局。

● 李又宁，张玉法，1975，《近代中国女权运动史料，1842—1911》，台北：传记文学社。

● 梁秀娟，1983，《手眼身法步—国剧旦角基本动作》，台北：远流出版事业有限公司。

● 凌善清、许志豪编，1926，《新编戏学汇考》，第1、2卷，上海：大东书局。

● 刘巨才，1989，《中国近代妇女运动史》，北京：中国妇女出版社。

● 鲁青等编，1990，《京剧史照》，北京：燕山出版社。

● 马少波，1952，《戏曲改革论集》，上海：华东人民出版社。

● 马少波、章力挥等编，1990，《中国京剧史》，上、中卷，北京：中国戏剧出版社。

● 梅兰芳，1957，《舞台生活四十年》，许姬传整理；1987年版，北京：中国戏剧出版社。

● 梅绍武，1984，《我的父亲梅兰芳》，天津：百花文艺出版社。

● 潘镜芙、陈墨香，1930，《梨园外史》，天津：百城书局；1989年，北京：宝文堂再版。

● 潘仲昂（潘光旦），1985，《中国伶人血缘关系之研究》，台湾：文海出版社有限公司。

● 齐如山，1961a，《国剧艺术汇考》，台北：重光文艺出版社。

● 齐如山，1961b，《齐如山全集》，10卷本，台北：齐如山著作编集会。

● 齐如山，1989，《齐如山回忆录》，北京：中国戏剧出版社。

● 任芬，1989，《中国妇女运动史》，石家庄：北方妇女儿童出版社。

● 蕊珠旧史，1842，《梦华琐簿》，载张次溪（张江裁）编，1934，第1卷，第347—381页。

● 时事白话报编辑部编，1923，《名伶化装谱》，北京：时事白话报。

● 史焕章，1985，《中华国剧史》，台北：台湾商务印书馆股份有限公司。

● 史若虚、荀令香编，1985，《王瑶卿艺术评论集》，北京：中国戏剧出

版社。

● 苏移,1990,《京剧二百年概观》,北京:燕山出版社。

● 唐伯弢,1933,《富连成三十年史》,北平:艺术出版社筹备处。

● 陶春芳、蒋永萍编,1993,《中国妇女社会地位调查》,北京:中国妇女出版社。

● 王梦生,1915,《梨园佳话》,北平:商务印书馆。

● 王芷章,1937,《清代伶官传》,北平:中华印书局。

● 魏泯,1953,《老戏剧家王瑶卿及其他》,上海:平明出版社。

● 文康,1878,《儿女英雄传》,北京:聚珍堂,上海:上海古籍出版社1991年再版。

● 无名氏,约1875—1908,《绘图京调六十二种》(石印本),第2卷,北京:响遏行云楼。

● 无名氏,1910,《绘图京都三庆班京调脚本十集》(石印本),出版者不详。

● 吴同宾、周亚勋,1990,《京剧知识词典》,天津:天津人民出版社。

● 筱翠花,1962,《京剧花旦表演艺术》,柳以真整理,北京:北京出版社。

● 小铁笛道人,1803,《日下看花记》,张次溪(张江裁)编,1934,第1卷,第55—116页。

● 徐兰沅,1963,《徐兰沅的操琴生活》,3卷本,唐克记录,北京:中国戏剧出版社。

● 许姬传,1994,《许姬传艺坛漫录》,北京:中华书局。

● 荀慧生,1963,《荀慧生演剧散论》,上海:上海文艺出版社。

● 曾白融编,1989,《京剧剧目辞典》,北京:中国戏剧出版社。

● 张次溪(张江裁)编,1934—1937,《清代燕都梨园史料正续编》,正编,1934;续编,1937,北平:邃雅斋书店,北京:中国戏剧出版社1988年再版。

● 张大夏,1971,《戏画戏话》,台北:重光文艺出版社。

● 张庚、赵景深等编,1983,《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,北京:中国大百科全书出版社。

● 张肖伧编,1929,《寄菊部丛谈》,上海:大东书局。

● 中国梅兰芳研究会、梅兰芳纪念馆编,1990,《梅兰芳艺术评论集》,北京:中国戏剧出版社。

● 中国人民政治协商会议北京市委

员会文史资料研究委员会编，1985，《京剧谈往录》，北京：北京出版社。
- 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编，1988，《京剧谈往录续编》，北京：北京出版社。
- 中国戏曲研究院戏曲研究资料室编，1992，《中国戏曲研究书目提要》，北京：中国戏剧出版社。
- 中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室编，1981，《五四时期妇女问题文选》，北京：三联书店。
- 中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室编，1986，《中国妇女运动历史资料，1921—1927》，北京：中国妇女出版社。
- 中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室编，1991，《中国妇女运动历史资料，1927—1937》，北京：中国妇女出版社。
- 中华全国妇女联合会妇女运动历史研究室编，1991，《中国近代妇女运动历史资料，1840—1918》，北京：中国妇女出版社。
- 周明泰编，1932a，《五十年来北平戏剧史材》，北平：几礼居刻本。
- 周明泰编，1932b，《道咸以来梨园系年小录》，北平：几礼居刻本。
- 周作人，1944，《书房一角》，北平：新民印书馆。
- 庄荫堂、戴兰生等编，1928，《戏场闲话》，第1卷，北平：实事白话报社。

## 文　章

- 《北洋画报》编辑部，1930，《四大女伶皇后选举》，载《北洋画报》，1930年5月3日。
- 沧玉，1937，《琐谈荀慧生》，载《戏剧旬刊》，1937年1月30日。
- 辻听花，1927，《小云初演之摩登伽女》，载《顺天时报》，1927年1月21日。
- 辻听花，1930，《男女合演之先锋》，载《顺天时报》，1930年1月28日。
- 辻听花，1937，《花衫时代》，载《顺天时报》，1937年3月8日。
- 垂云馆主，1932，《女伶旧话》，载《戏剧月刊》，1932年，第12期，第1—3页。
- 崔盈科，1931，《山西河东一带之歌谣集》，载《礼俗》，1931年，第1期，第12页。
- 大弓，1935，《志小翠花两佳剧》，载

《北洋画报》,1935年2月16日,第3页。

● 大弓,1936,《谈小翠花》,载《北洋画报》,1936年7月11日,第3页。

● 独立,1925,《跷工存废之管见》,载《戏剧周刊》,1925年,第32期,第58—60页。

● 钝叟,1928,《跷工存废论》,载庄荫堂、戴兰生编《戏场闲话》,1928年,第1卷,第59—60页。

● 冯小隐,1930,《顾曲随笔》,载《戏剧月刊》,1930年,第9期,第1—5页。

● 瞀史,1937,《跷之存废问题》,载《北洋画报》,1937年3月17日,第3页。

● 红蛾,1934,《小翠花的双钉记》,载《北洋画报》,1934年5月12日,第3页。

● 洪水,1936,《废跷声中话踹跷》,载《戏剧旬刊》,1936年,第12期,插页。

● 洪水,1936,《拾玉镯、梅龙镇、小放牛,都是跷工戏》,载《戏剧旬刊》,1936年,第17期,插页。

● 黄育馥,1995,《京剧—观察中国妇女地位变化的窗口》,载闵家胤编《阳刚与阴柔的变奏》,第323—340页。

● 江淮散人,1928,《相公私寓之源流》,载庄荫堂、戴兰生编《戏场闲话》,1928,第26页。

● 刘汉流(汉流),1925,《说跷工》载刘汉流编《戏剧论选》,1925,北京:中华印刷局。

● 刘守鹤,1932,《论作剧》,载《剧学月刊》,1932年,第1卷,第1期,第21—25页。

● 陆薮,1928,《跷的问题》,载庄荫堂、戴兰生编《戏场闲话》,1928,第1卷,第59页。

● 梅社,1918,《剧界之新纪元》,载《梅兰芳》,1918,第33页。

● 念辛楼主,1936,《荀慧生之我观》,载《戏剧旬刊》,1936年,第29期,第16—17页。

● 秦公武,1937,《坤伶红运之起源》,载《北平剧世界》,1937年4月,第2—3页。

● 清逸,1932,《南府之沿革》,载《戏剧丛刊》,1932年,第2期,第1—2页。

● 䶮蒞,1923,《梅事琐闻》,载《戏杂志》,1923年,第9期,第1—2页。

● 王郎,《汉上放足热》,载《北洋画报》,1927 年 10 月 26 日,第 3 页。

● 翁偶虹,1984,《梅兰芳的意象美学意识》,载《戏剧论丛》,1984 年,第 3 期。

● 吴幻荪,1930,《吟碧馆剧札》,载《戏剧月刊》,1930 年,第 12 期,第 4 页。

● 吴绛秋,发表年代不详,《京剧旦角表演艺术大师王瑶卿》,王冬青、放梅记录整理,载《戏曲论汇》,第 1 卷,第 181—198 页。

● 无名氏,1930,《对于男女合演之希望》,载《顺天时报》,1930 年 2 月 6 日。

● 《戏剧旬刊》编辑部,1936,《由北平童选谈到童伶》,载《戏剧旬刊》,1936 年,第 27 期,第 7—9 页。

● 侠公(刘侠公),1942,《再谈儿女英雄传》,载《立言画刊》,1942 年,第 194 期,第 4 页。

● 醒石,1930,《坤伶开始至平之略历》,载《戏剧月刊》,1930 年,第 1 期,第 2—4 页。

● 忆华,1939,《于素莲真胆大》,载《十日戏剧》,1939 年,第 2 卷,第 4 期,第 17 页。

● 隐侠,1926,《剧界消息》,载《顺天时报》,1926 年 9 月 8 日。

● 隐侠,1927,《观尚小云摩登迦女之佳剧》,载《顺天时报》,1927 年 1 月 23 日。

● 愚,1925,《吟雪斋谈剧》,载《戏剧旬刊》,1925 年,第 33 期,第 20 页。

● 云梦,1928,《俊袭人之五优四难观》,载《顺天时报》,1928 年 1 月 16 日。

● 张敬明,1932,《记中华戏曲专科学校》,载《剧学月刊》,1932 年,第 10 期,第 1—4 页。

● 张开,1930,《北平菊部大事记》,载《戏剧月刊》,1930 年,第 1 期,第 9—10 页;第 2 期,第 3—12 页。

● 张庆霖,1930,《晓风杨柳说氍毹》,载《戏剧月刊》,1930 年,第 5 期,第 1 页。

● 张肖伧,1936,《谈旦角》,载《戏剧旬刊》,1936 年,第 33 期,第 19—20 页。

● 志澄居士,1925,《谈今之能跷者》,载《顺天时报》,1925 年 12 月 24 日。

● 竹村,1929,《男伶化之雪艳琴》,载

《北洋画报》,1929 年 7 月 20 日,第 2 页。

## 官方文件

● 升平署,1900,1901,《花名档》,光绪二十六年十一月、二十七年正月立,故宫博物院藏。

● 升平署,1902a,《花名档》,光绪二十八年正月、四月立,故宫博物院藏。

● 升平署,1902b,《花名门照册》,光绪二十八年四月立,故宫博物院藏。

● 升平署,1903,《花名档》,光绪二十九年正月立,故宫博物院藏。

● 升平署,1904a,《内外花名档》,光绪三十年正月立,故宫博物院藏。

● 升平署,1904b,《花名档》,光绪三十年正月立,故宫博物院藏。

● 学部,1909,《学部官报》,宣统元年农历十一月二十九日,第 120 期,第 8 页,台北:国立故宫博物院 1980 年复制。

## 西文文献

● Alley, Rewi

1984 *Peking opera*. Beijing: New World Press.

● Arlington, Lewis Charles

1930 *The Chinese drama – from the earliest times until today*. Shanghai: Kelly and Walsh.

● Gissenwehrer, Michael; Schaffhausen, Jürgen Sieckmeyer

1987 *Peking oper; Theaterzeit in China*. Zurich Edition Stemmle.

● Latsch, Marie – Louise

1980 *Peking opera – as a European sees it*. Beijing: New World Press.

● Huang, Yufu

1995 *Peking opera: a window on changes in Chinese women's social status (1790—1937)*, published in Min Jiayin, ed., *The chalice & the blade in Chinese culture – Gender relations and social models*, 1995, Beijing: China Social Sciences Publishing House.

● Levy, Howard S.

1963 *Chinese footbinding – the history of a curious erotic custom*. Reprint 1992, Taipei: SMC Publishing Inc.

● Mackerras, Colin, ed.

1975 *The Chinese theater in modern times*. London:Thams and Hudson.

- Mackerras, Colin, ed.

  1983 *Chinese theater; from its origins to the present day*. Honolulu: University of Hawaii Press.

- Morant, George Soulie de

  1926 *Theater et musique modernes en Chine*. Paris:Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

- Scott, A.C.

  1957 *The classical theatre of China*. London:Macmillan. Reprint 1978, Westport, Connecticut: Greenwood Press.

- Scott, A.C.

  1958 *An introduction to the Chinese theatre*. Singapore:Moore.

- Zung, Cecilia S.L.

  1937 *Secrets of the Chinese drama:A complete explanatory guide to actions and symbols as seen in the performance of Chinese dramas*. Reprint 1964, New York:Benjamin Blom.

## 日文文献

- 青木正儿,1930,《支那近世戯曲史》,东京:弘文堂。

- 滨一卫,中丸均卿

  1936,《北平の中国戯》,东京:秋丰园。

- 黄育馥

  1992.《京劇と中国女性(1917—1937)》,《御茶の水女子大学女性文化研究センター——年報》,1992年,第6期,第23—52页。

- 石原严彻,冈崎俊夫

  1956,《京劇読本》,东京:朝日新闻社。

- 辻听花

  1923,《支那芝居,上卷》,东京:支那风物研究会。

- 中丸平一郎

  1939,《中華民国の近世劇》,东京:外务省情报部。

# 附　录

## I　访谈记录和信函(摘要)

1993—1994年间，笔者先后与几位京剧界人士谈话或通信，就本书讨论的问题向他们求教。本附录即根据谈话录音整理的访谈记录和他们来信的摘要。

### (1) 访问程玉菁

被访问者:程玉菁

出生年代:1906　性别:男　职业:演员　行当:青衣、花衫

简介:程玉菁是王瑶卿最年长的弟子之一，于1927年拜在王瑶卿门下为徒，王瑶卿的许多较年轻的学生都曾向他求教。曾任中国戏曲学校教授,王瑶卿艺术研究会名誉主席。1995年3月病逝于北京。

(第一次)

访问时间和地点:1993年8月14日,程玉菁住所(北京)。

◉:您能谈一谈王瑶卿先生对青衣的改革吗?

程:王先生进行他的改革的时代比较早,在清末民初。在晚清时代,他参加的戏班很多,曾在三庆、四喜、小鸿奎班(科班)学习。起初他是学昆曲的底子。他是南方人,从江苏省清江县随他



［照片 21］ **程玉菁先生遗照**(黄育馥摄)

父亲到北京。到北京后还是唱昆曲的底子。定居后，入了皖平籍。那时北京是顺天府,皖平是卢沟桥一带。

关于学戏的成长过程,他的老师很多。由昆曲学二黄,学武功。当时他 12 岁。这些事我知道一些,但不太系统。武功老师是崇富贵。他练功时腰坏了,就唱青衣,但在老爷子跟前也学一些昆曲片断。青衣老师是谢双寿,当时学的戏有《彩楼配》、《战蒲关》、《祭塔》——是正功青衣,用嗓子的戏。

我听说当时唱青衣的不能唱花旦、武旦,担任青衣的就唱青衣。后来他怎么创造出花衫了呢?他有武功,也学刀马。他有一个老师,叫张紫珊,也是南方人。他和张紫珊学刀马,感觉很新鲜。头一出刀马戏是学的头、二本《虹霓关》。其实二本《虹霓关》有点儿花旦的意思。王先生总唱青衣觉得板得慌,他曾说,“过去就是捂着肚子傻唱。”唱刀马就比较灵活。后来他嗓子也不如

小时候好了，就唱刀马。原来他唱《虹霓关》，只唱头本。当时还有个限制，就是二本应该让别人唱，叫“应行”。过去唱二本的是陈七十，应行唱二本的丫头。王先生只管唱头本，好像唱二本就犯了规矩。有一天，陈七十有病不能来，临时不能改戏，就让王先生唱二本的丫环。他平时也很注意唱法和动作，学是和张紫珊学的，但他唱的时候有创造。不仅头里有东方氏的武打，后边还赶场扮丫环，一下就唱红了。陈七十身上比较板，王先生演得活。那段二六也是创作。从此，他从刀马旦到花旦。可以说这不是正式花旦。筱翠花演的才是正式的花旦戏。《虹霓关》给了他一个机会，打响了。后来，他把二本丫头的行当改为花衫，也不是青衣，也不是花旦。

后来王先生演了很多刀马戏，《棋盘山》、《樊江关》、《金猛关》，都是花衫。《游龙戏凤》也是花衫。刀马旦和花衫结合的戏很多。王先生演花衫也能唱，因为他有青衣的底子，比如他唱的《虹霓关》的那段二六，每一句的腔都不同。

◉：观众对花衫有什么评论呢？

程：观众欢迎。观众不知道唱青衣的不能唱花旦。这是后台的一种没有明文规定的规定。要是“抢行”[1]，演员会说，“你这不是抢我的饭碗吗！”“你是唱青衣的，怎么又唱开了花旦了？”就会发生矛盾。由王先生打破了这个规矩，不但唱了，而且很好，所以后来无形中这条规矩也就免了。王先生认为水袖可以活动活动，不像过去不敢动弹，“行不动裙，笑不露齿”。这一点功劳是王先生的。报上也鼓励。

◉：最早演《十三妹》的是谁？

程：《十三妹》是王先生的看家戏。其实当时唱十三妹的是余玉琴。他是跟余玉琴学的。一方面学，一方面跟着唱。只要余

先生唱，他就看。后来轮到他自己唱的时候，他说有一样我办不了，就是踩跷。因为余玉琴唱十三妹是踩跷的，不但踩跷，还能在“能仁寺”这场戏里过桌子，来个案头过桌子。王先生说，“要不蹬跷我就不那么办。我就上桌子再跳下去就完了，就算是越墙而过。”后来他研究十三妹不踩跷，怎么办呢？也不能穿彩鞋。就想起短打武生不是穿薄底靴子吗？我们旦角为什么不能穿呢？所以也改了薄底了。当时叫花靴。穿花靴薄底，这是由他创造的。不过当时舆论方面，有些旧脑筋的看法，说王先生这个不合适。说“人家蹬跷你蹬不了，你就不唱这出嘛！”他说，“我就是废跷。不但我自己不蹬跷，我叫别人也不蹬跷。”可是那个时候，他说是这么说，别人踩跷的还是踩跷。像武旦行的，九阵风呀，朱桂芳呀。唱武旦戏，不踩跷不快。武旦就讲究快，脚底下快。后来宋德珠不还是蹬跷吗？那是属于武旦行。但是唱十三妹，没有蹬跷的了，就按照王派的路子走了。这么一来，舆论也有反对的，说是废跷不好，应该蹬跷唱。但王先生没听这一套，就改为穿薄底靴子，并且也是红的，一身红的。这服装也是他设计改的。余玉琴穿的是裤子袄子，打腰巾子，就好像现在女同志练武术的这一套东西。头上包个绸子。后来我们师父说，武旦戏不是有打衣打裤吗？就是现在的战衣战裙。他说，“不要包头。我不会做个风帽嘛！”所以，戴风帽，穿打衣打裤，穿红色的靴子，一身红。这是创作，是王先生的改革。虽然当时舆论有争论，但慢慢地也就平息下去了，说“也未尝不可嘛！”事情就是这样，慢慢拖下来了。但就有一样，唱武旦的不听这一套，还是蹬跷。你比如说王派的《战金山》，当时我就是跟他学的。他说了，“是我的刀马戏（他不说是武旦戏）——我不应行武旦，我就是刀马——都不踩跷，都穿靴子。”可是武旦唱《战金山》就蹬跷。这就是武旦

和刀马旦的区别。所以他始终咬定“我唱刀马旦，我也不蹬跷，大脚片，穿靴子。”刀马戏很多，像《穆桂英》、《穆天王》、《穆柯寨》，都是穿靴子。大致的情况是这样。所以后来的人学十三妹就没有学余玉琴的了，既费事，又不好看，在表演上也没那么生动。王先生的处理好。他研究了身段动作，使十三妹成为一出看家戏，是成功的。

◉王先生时代别人唱刀马旦踩跷吗？

程：别人唱，比如荣蝶仙荣先生[2]，他们唱刀马旦的意思和王先生还有所不同。荣先生是程砚秋的师父，他比较冲，学过武功。王先生的戏讲究不要太冲，而是要加表演。王先生的刀马旦戏要求“唱、念、做、打”这四个字都要做到，不是像武旦一味地要快。像荣先生的刀马戏来得冲，也唱两句，但就不像王先生那么讲究滋滋味味。他们的比较普通、一般。也不知道使用什么腔调，大概是二六就唱二六就得了，原板就唱原板得了。王先生在刀马旦戏里的唱也琢磨。他说刀马旦的戏里有唱、念、做、打。他要求念白、表情，也得做戏。这些地方其他有些人就没很好地注意。王先生这些地方比较仔细。所以他常说，“唱念做打，做到了吗？”把这四点做到才行。

◉王先生怎么想起不用跷？

程：一方面是他自己不习惯。再说，他说蹬跷对于身体有妨碍。他说，“一个小孩正发育的时候，让他老这么脚尖顶着地站着，我看着感觉着不舒服。”他说，“是不是可以不用？我们生来就是大脚片。”所以他有他的想法。当时，第一是于人的身体健康问题；第二是他感觉练跷功受罪。这与练腰腿不一样。练腰腿是唱什么行的都得练。他总认为跷功可以不必。所以当时有些人想不通，觉得练跷功也是一种功夫嘛。的确很苦，小孩儿那真是

叫苦连天哪!受不了。废跷是他的一个大改革。但是当时也挨了不少骂。这也不能否认。后来他跟我们说,"唉,挨骂归挨骂,反正我说死了是反对蹬跷。"后来荀慧生先生蹬的不是硬跷,是软跷。软跷大,跟儿低,稍微有点儿功夫就得,与武旦的功夫就不一样了。武旦的跟儿高,底下有铜箍,板儿也长,一直到脚后跟上边,顶着,稍一往后坐就扎得慌。板儿托着,把脚愣托直了,就是大拇哥顶着。绑跷和裹脚一样,且缠呢!一绑绑半天。裤子都特长,把它盖起来,拿小带子系上,所以看不出脚后跟呢!就是脚尖在地下转,都在彩裤里头挡着呢!变戏法儿一样。

◉现在秦雪玲恢复踩跷,您对这怎么看?

程:秦雪玲苦不堪言。我们师父说心不忍,看着踩跷难受。他说,"我这个路子的戏一律不许踩跷。"所以王先生的徒弟没有一个踩跷的,被他废除了。像秦雪玲他们,她个儿矮。她扮相、身上都好,唱花旦戏灵活极了,就是个儿矮。

现在的舆论,也有两种说法。一种说恢复跷功,也有的说这是多余。个儿矮就个儿矮吧,受这罪干什么,不值得的。可是她还不错,身段做派表演灵活。还是那句话,脚底下快。

◉您踩过跷吗?

程:我没使过跷。我又瘦又高,像根儿豇豆。再踩跷,就成了电线杆子了。(笑)

## 注 释

[1] 抢行(读 qiàng háng),北京方言,指旧时同行间发生利害冲突。

[2] 京剧界在提到某位前辈时,常在说出姓名之后,又在姓的后面加上"先生"二字,以示尊敬。

（第二次）

访问时间和地点：1994 年 3 月 26 日，程玉菁住所。

◉关于余玉琴先生，您了解什么吗？

程：不太深切地知道。他是跟我师父一辈的人。我在我师父那儿学习的时候，余玉琴已经不唱了。没过多少日子就去世了。所以我对他的情况不太了解。但是听我师父说，他们是同辈人。同班或不同班唱。就为了一出《十三妹》，他跟我师父有矛盾，矛盾在哪儿呢？余玉琴踩跷，穿着短袄子，系着腰巾子，穿彩裤。我们师父就是改革，取消踩跷，穿靴子。现在后台叫薄底儿。当时穿薄底儿花靴子，绣花的。衣服呢？改一身红。红的打衣裤袄。他们二位唱的十三妹不相同的地方就是从这个时候起的。我们师父要唱十三妹，完全把这些地方改了。连服装，带踩跷，带念白，都有所改动。

◉念白也改了？

程：对。我们师父说那时候有些观众还不一定认可。当时对改革好像还是不习惯，说，"你看余玉琴是那么唱的，他怎么改这个扮相呢？"但是有一部分观众认为他改得合适。在观众方面各有看法。当时余玉琴的情况是，他的武功不错。你看过桌子的时候，他翻着筋斗过去。我们师父就不行了。我们师傅不能翻。他怎么办呢？上了桌子，蹦下去，就完了。

◉"过桌子"指的是什么？

程：我们师父说，余玉琴过桌子是从这头儿跑到快到下场门的时候，那儿摆着一张桌子。他手一按桌子，脑袋好像拿一把大顶，一转，这叫"案头"。就是头一按，脑袋顶桌子，一转身，下去了。这一手还不容易练。因为余玉琴的武功好。

◉那王先生怎么过去呢？

程：王先生不是这样。本来余玉琴的桌子是横着摆的。王先生后来改成竖着摆，前边放一把椅子。他先上椅子，再从椅子上桌子，站在桌子上一亮相，一转身，一拉山膀[1]，下去了。这就是我们师父改的。按说这一点是比较容易的。因为我们师父走不了这个。论武功是余玉琴好。但是我们师父改的意思主要着重在念京白、在表演，在这一方面，据我们师父说，余玉琴比较粗糙一点。他说，"我就给他改过来。"《十三妹》一直到现在，还是按照王先生改革以后的路子演。

◉余玉琴唱这出戏的时候是用京白吗？

程：是。但王先生的京白讲究，自成一派，王派。各方面——连念白顿挫到表演、表演当中加的动作——比较细致一点儿。余玉琴的好像就是一般的。王先生连扮相也整个改了。余玉琴是包头，拿绸子包头，就好像现在的古装电影里头的打手一样，包着头。当然在台上比较突出一点儿。包着绸子，戴一个面牌[2]。后来我们师父说不要包头，要风帽更合适。所以风帽也是红的。身上穿的打衣打裤都是红的。连靴子。就是一身红。

◉余玉琴穿什么颜色的？

程：我听说，他穿淡青的袄子，宽边，系着绸子——后台叫腰巾子——系着素绸子。等我们师父改革的时候，腰巾子也是红的。打衣上绣什么花，腰巾子下边的两截也绣什么花——那是一套。

◉您能举个例子说明王先生动作上有什么改革吗？

程：我们师父的动作比较讲究。像《悦来店》这一本，连念白，带动作，手势、马鞭，都有一定之规。像"搬石头"，过去，十三妹一拿就拿起来了。我们师父说，"这块石头挺重，你不可能一只手就拿起来。你十三妹多大的大力士也不行，尤其是平着伸

直了胳臂拿起来。拿不住。那是个石头墩子。"他说,"像我们现在唱《悦来店》的时候是:十三妹说,'起开,我替你们搬好不好?'众人说,'好。'那不是有一个"一整两整"的动作吗?之后,十三妹过去,她心里也含糊呀!她先过去抓住这个把手,之后,推一推。有这么个动作——推一推,好像就是问一问的意思,看它究竟有多重,我能拿得动吗?而不是马上提拉起来。完了呀,她再一使劲,提拉起来——不是使一只手,而是左手把它托起来。所以这个动作在推一推以外,她一个手抓住,一个手推。往起一提拉。提拉起来之后,左手就把这石头托住,抱在怀里了。这劲头儿就差多了。她和安公子不是有一个双进门,转身的动作吗?转过身来,把这石头立正了之后,憋着一股劲,再举起来。这个比较合理。"我们唱,表演都是按照他的办法。不像有的人,拿石头,一下就拿起来了。它虽然是舞台上的一个道具,是个纸糊的东西,但是,我们看它有千斤重。要拿这样的眼光看它。不能说,"这是纸糊的。"

◉余玉琴唱的时候有没有这么复杂的一套?

程:没有。他是提拉起来就举。女英雄,大力士。

另外,在使马鞭的动作方面,王先生说,十三妹骑的不是马,是驴。《悦来店》这场是骑驴,念白里面不是有嘛!骑马你要往后加鞭。要注意,我们骑马是骑着它的前腰,往前骑,后边露着马屁股。加鞭打马屁股。骑驴可不是。我们总是骑在驴屁股上头。所以在使用马鞭的时候,要打它的屁股就打不着了。因为你已经半个人坐在它屁股上了。所以总是用鞭子在前边晃驴的眼睛,驴怕鞭子。他说,"咱们在台上有时候不讲究,骑驴也好,骑马也好,都是那样的动作。这个地方必须得有点儿区别。"这是王先生的特点。他说,"在表演中还得合乎生活,还得有生活气息。当然也有夸大的动作。"

◉余玉琴在《能仁寺》里有什么身段呢？

程：他在上栏杆上面有“倒挂金钩”[3]的动作。上栏杆在台栏杆的稍微里头一点儿，离台面有两米多高。余玉琴唱的时候，在下场门搭两张桌子。他从下场门上，先蹬着桌子上去，手就能扶着栏杆了。先是用双手抓住，往上一悠，就好像体育练单杠一样。一悠，两只脚面就勾到栏杆上了。他忽然之间来一个射燕儿，撒手了，马上就一挺腰，起来。这就是“倒挂金钩”的表演。表演完了，他接下来一挺腰，还是抓住栏杆，把腿就跨过来了。一跨就勾住栏杆了。这就妥当了，两只手就腾下来了。花脸在这儿唱的时候，十三妹已经上了杠子了。等花脸唱到第四句，十三妹一拧身，拉弓，这儿就是一弹子。

◉王先生在这里是怎么唱的呢？

程：王先生从上场门上，下场门摆一张桌子，不是两张。他不上杠子。桌子前边摆把椅子，安公子在这儿坐着。花脸一说，“看我的戒刀！”“吧嗒仓，”这个音乐就配上了。撕边[4]，“嘟……” 十三妹就跑上来了。她由斜场，从上场门跑出来，往椅子上一蹦，一只脚一蹬椅子，再一跨，就上桌子了。站在桌子上，先不拿弹弓，上去观察，拿手挡着看。这就是演员的机灵劲儿。你得听这花脸唱几句，正好是他唱到那儿，她的弹弓早已准备好了，摸着大腿，弹子也拿到手上了。等大和尚拿刀一砍安公子的时候，我们师父就是一个转身。这个地方得合作得好。她是弓在手上，一伸手，不是挎一个弹囊吗？取一个弹子，往弓上一扣，“铛！”她打两次，第二次是打另一个和尚。那个和尚说，“师父，您杀呀！您杀呀！”刚刚说，“唉呦，我师父怎么躺下了？”这回，她就不转身了，掏个弹子就直接打了。

◉王先生对软跷有什么看法？

程:王先生一向不主张。

◉荀慧生先生的十三妹踩跷吗?

程:不踩跷。荀先生踩软跷,就是把原来的硬跷放大,叫软跷。这比硬跷的功夫就差多了,可也便于做戏。好像没听说过荀先生演十三妹踩软跷。他倒是踩软跷,可是分什么戏。

王先生讲究一招一式,动作是一定的。比如十三妹的痣,现在乱了。按王派说,左边戴绒球,不是戴一大朵花。一般花脸武生都是戴一朵花,王先生是戴一个绒球。武生也有戴绒球的。就是说呀,你记着,左边戴绒球,右边眉毛上边点一个痣。这是个左右分开。他说,"免得你忘了。"现在有的点在左边,搞翻了个儿。点红痣原来就有。有人说在眉心中间。我们师父说,不能点在中间。过去小姑娘都在中间点一个。

◉关于软跷,您还了解什么吗?

程:软跷在30年代将近开始。从前都是硬跷,尤其是武旦。从小就开始练。你看尚小云的儿子尚长麟,在30年代初,我还看见尚小云押着叫他儿子绑硬跷,他要锻炼他武旦。荀慧生说软跷省点儿事,脚底下不那么费劲。筱翠花就不价[5],还是硬跷。

◉软跷是从谁开始的?

程:开始的时候,听说使软跷,还是荀慧生。后来有人学。王门一向反对跷。废除跷功嘛!最初谁先用的,大概一般的说,是荀慧生。把跷放大。软跷长多了,半尺,也不那么费劲了。

## 注 释

[1] 拉山膀,京剧中的常用动作。

[2] 面牌,京剧武角色额前佩戴的装饰物。

[3] “倒挂金钩”——笔者曾就此向王金璐先生咨询，王金璐先生认为此套动作应称作“倒挂金钟”。

[4] 撕边，京剧锣经。

[5] 不价(读 bùjie)，北京方言，指不是这样。

## (2) 访问李金鸿

被访问者：李金鸿

出生年代：1923　性别：男　职业：演员　行当：武旦

简介：李金鸿是著名京剧武旦演员。1939年毕业于中华戏曲专科学校。中国戏曲学校退休教授。

访问时间和地点：1994年3月9日，李金鸿住所(北京)。



[照片22] 李金鸿先生与学生王欣及作者合影(王爱群摄)

◉请您谈谈您学跷功的经过。

李：我生于1923年。入学时间是在1931年，那年我8岁。学了8年，1939年毕业。我那个时候，一进学校还不是就学旦角。刚进去没多长时间，就和李金泉一块儿学老旦。当时一般来讲，一个人进到学校以后，他的行当不是马上就能定下来的，且得看，哪行合适。因为分行过早就容易来回跳。跳来跳去倒麻烦了。我学老旦，是文亮臣先生教。当时他是很有名的老旦，老和程砚秋先生一块演戏，很规矩的，教得也好。

中华戏曲专科学校与科班不一样。科班当时北京只有一个富连成。科班全是男的，没有女的。过去也有的学校有女的，那就全是女的。如奎德社，全是女的，没有男的。我们学校不是。它是男女合校的。在那个时候来讲，不要说演戏，就是上学，也是男女分校。但中华戏曲专科学校是男女合校。在学校里来说，是很先进的，和大学差不多。当时校长是焦菊隐。他是燕京毕业的，当校长时才25岁，很年轻的。

那时男女合校，有一个规定，女的就演女的，男的演男的。但是有些行当不行。比如我原来学老旦，又学小生、武生。过了一年多、两年。这样也有好处。青衣、花旦，这些女孩子都可以学，一般的都可以学。现在把形象差的去学老旦，我们那时候不是。老旦还是男的，女生就学青衣花旦。像周金莲，学花旦，基本上就是玩笑旦。武旦这一行，女同学也来过。原来有一个叫陈德英的，“德”字班的，学武旦。可是不行。她就是软。绑上跷以后腿也软。

不是说女的都绑跷。青衣就不绑跷。但是当时不管学青衣花旦都学跷。跷可以分几种。我们学校的都讲硬跷。硬跷分两种：文跷和武跷。文跷稍微立一点，武跷稍微坡一点，因为他打呀，翻呀，翻筋斗也得绑着跷，而且得脚尖落地，不能像真正的那

样脚全落，那样脚尖像折了似的，就难看了。所以稍微坡一点。后来真正分成青衣了，比如赵金蓉、侯玉兰等，固定学青衣了，就不绑跷了。

那时有些戏必须绑跷，如《穆柯寨》、《穆天王》、《虹霓关》、《打焦赞》、《战宛城》，跷上还有功夫呢！要抬起来，好多技巧呢！是跷上的功夫。一般花旦戏、刀马旦戏都得绑跷。花旦、玩笑旦、刀马、武旦。武旦不绑跷就不是武旦了。

好多戏按道理是不应该绑跷的，如十三妹，何玉凤，因为是清代的故事，又不是汉族。那时缠足的人，已经慢慢不是原来那么多了。但我们学的时候，学校里基本上都是绑跷的。但也有不绑跷的，像吴素秋，也演，还拍过电影《儿女英雄传》，她就不绑跷。其实她能绑跷，但觉得不绑跷更舒服，而且全本的，从《红柳村》到《弓砚缘》，这个戏太大。但是这也看个人条件，因为王瑶卿王先生个儿高，他再绑跷就晃了，不好看了。可是我的个儿比较矮一点儿，不绑跷就不好看了，绑跷演戏也觉得是应当的。但有些戏不绑跷是不行的，不绑跷观众就要提意见了，所以绑跷。

听记载上讲，绑跷是在乾隆年间由一个叫魏长生的人开始的。当然这是从小脚来的。解放以后，1952年以后，马少波谈澄清舞台形象。那时说小脚大辫子是中国人的耻辱，小脚太残酷了，外国人一看，好像中国人就是小脚大辫子。其实这主要还是封建的时候，一个是约束妇女，另一个也是讲美。小脚走起路来和大脚就是不一样，就跟现在时装表演的模特似的，走的是“猫步”。绑跷也得这么走(注:走一条直线)。要是这么走就不好看了(注:分开两脚走)。绑跷也讲究直着走，所以自然腰里就是很美的。缠足当然很残酷，妇女挺受罪的。但是绑跷作为一种艺术，作为戏曲来讲，还应该保留它。台湾现在还绑跷，但跷的样

子不一样。刚才我说有文跷、武跷，另外还有软跷、改良跷。

跷自从文化大革命就没了。应该是这样的（示范动作）：这是一个铜箍。这是脚后跟。跷必须在脚后跟的这儿，不能齐脚后跟。要是齐脚后跟，慢慢的就松了。要是卡在脚后跟里边，就紧了，不至于松。有的人把跷伸在外面，那样一会儿就松了，就像穿鞋大了似的，不行。这跷的木头，差不多有这么高（注：约一寸），再一立起来，一个人就能高出来大约有四寸的样子，那就不一样了。这个带子是这样的，从这儿兜过来（注：指跷尖）。用布的不行，就破了。这都是木头的。但全用木头的也不行，就劈了。所以加一个铜箍，整个是个圆的。布是从这儿起（注：指跷尖），露出铜箍，然后上来。带子到这个地方打开（注：指脚面处），分成两个带子。这个地方（注：指袜子部分）完全要用夹的，两层布。到这儿以后（注：指过了脚后跟以后）就是一层布了，一边大概有九尺。完了之后再捆，主要捆脚腕子这一块，因为绑跷主要是脚腕子。脚腕子这块儿绑紧了，就不至于出问题。然后，现在一般就是一副带子就完了，这是不对的。因为只这一根带子裹起来，那是很松的，就是文戏也不行。

一般绑跷得是幼功。小时候我们作为武旦来说，得下两年至三年的工夫，才站。所以我们是用一个单带子，从脚面裹起，一直到脚腕以上，系好。然后再用一根夹带子，有小两丈长，从脚尖开始绑。带子绑好后，就把跷鞋穿上了。跷鞋有两根小白带儿，系上。然后是裤腿儿，一般都是黑的，还可以绣点儿花，系在小腿上。然后穿彩裤。彩裤要肥大一点儿，才能把脚后跟藏起来。彩裤底下也系带儿，系上以后，就放下来，就垂下来了。

小老板（注：指筱翠花）的跷大，等于真的小脚一样。我们的不到三寸，是武跷。小老板是要模仿真的，放大了，三寸多了。小

老板跟我挺好的。他把他的跷送给我。跷一般是不送人的，因为各人的跷都不一样。过去老规矩，化装绑跷要脸朝里，不能叫人看，就好像妇女裹小脚不能让人看。老规矩是这样，跟包的没关系。

跷和穿鞋一样，穿鞋分左右，就是不分左右的鞋，你穿着穿着也会分出左右来。常穿左脚的要是穿在右脚上，就别扭。所以必须记上点儿。所以我们在跷的后边都写上"左"、"右"，因为跷的铜箍磨磨就不一样了。你老使这边，自然就偏一点儿，和穿鞋一样，倒过来就别扭了。

但这东西练起来很沉重。刚练的时候根本没法走。而且是老师给你绑。绑的次序也很有技术，有规矩，乱绑不行。绑出来还得很秀气，不能像大包子似的，虚胖囊肿的。

刚练的时候老师让你站起来，根本就站不起来。那时就让你拄一根棍儿，就像老太太拄棍儿一样。拄棍儿都不好走，就扶着窗台。我记得我很小的时候，其实那时候大房子的窗台都不太高，可是我觉得挺高的，因为我小，八、九岁的样子。就扶着窗台慢慢地走。这样走了一个很长的时期，脚才立起来，脚腕子才有劲了。走完了之后让你站。一般是先站在地上，要求站立时不许有三道弯。那时我们的老师也厉害。因为弯一点儿就可以舒服一点儿。但那是不行的。老师想一个法子，给后边绑一个竹签子，一弯就扎你一下，你就不敢了。先是在地上站着，然后是走，走完了是跑，跑圆场。那时学校的地和这洋灰地差不多，就这么亮，是方砖的地。老式的方砖地也挺滑的。老师泼上水。所以一走起来，"噌""噌"的，好像在冰上一样，很滑的。你稍微一什么，他就打。虽然我们学校还是学校，不像在科班那样，但是练功也好，学戏时也好，也是允许体罚的。面壁、打手板、罚跪，这都不解决问题，就抽起来了。老师站在中间，一打打几圈。老师使的

不是戒方，而是掸把子，没毛儿，一打上，就肿起来，像海参似的，紫的。这样跑、站。慢慢你从在地上站到站在桌子上，然后站砖。把砖立起来，一脚一块。想上厕所？根本不允许。所以练得比较狠。要求站的时间越长越好，主要练你脚的力量。时间站长了，力量就有了。所以到现在，你瞧，我的脚不一样。我买鞋都不好买。练的时间越长越好。那时讲究站。比如像我们唱武旦，出手的前面，打一个快枪[1]，完了一个抢背[2]，“仓！”一亮，要耗一会儿，得一分来钟呢！观众“哗——”，欢迎。下场时也是这样，后面线尾子还动弹，但人站着不动。要这个功夫。所以台上这一分来钟，台下得多少时间，才能有那个功夫。老前辈真在冰上走路。咱们平时在冰上走还滑呢！何况还有铜箍。但有一个好处，就是这样练过之后，脚底下轻。现在跑圆场，听着“吭”、“吭”的像是“砸夯”，因为没有这么练过功夫。我们绑跷跑圆场，气都要提起来，走起来轻得很。绑跷转身也好，打起来也好，“吱溜”一下就转过来了。所以一打起来，武生也好，花脸也好，都很怕跟旦角打。旦角快，花脸厚底，追不上。那时我们有两个师哥，一个宋德珠，一个傅德威，经常演对刀的戏。他跑了，后边的追不上，就吵架。

跷带子用的布是大五福布，就是平纹布，不要漂白的，要本色的，因为结实，而且越洗越软。老得洗，不然有味儿。跷用的木头，有的戏，如《刺巴杰》里有这样的对白：“……头是头，脚是脚。头是谁给你梳的？”“我自己梳的。”“使什么油哇？”“桂花油。”“脚是谁给你裹的？”“自己裹的。”“什么木头的？”“枣木的。”为什么说枣木的呢？因为枣木有结子，就结实。一般真用枣木就太沉了，所以有是用核桃木的，核桃木也有结子。就是要用结实的，不然“咔”的一下折了，板子折了。我在上海演一出武戏，“咔”，折了，一下子就把脚崴了，挺厉害的。所以木头要结实

才行。那时做跷，要到小器作读(zuō)，专门旋东西，旋个球儿呀什么的。现在没人做了。做起来很难。

◉绑跷走路怎么保持平稳呢?

李：一般走的步子比较小，就很稳。跑起来虽然步子大一点儿，但还是要稳。这个稳是必要的。腿不能完全直，自然地稍微有点儿弯，不然就成了鬼子腿了。

◉您能谈谈改良跷的情况吗?

李：改良跷。用带子一裹就完了，因为就是鞋呀！稍微裹一裹就行了。鞋不掉下来就完了。

◉改良跷和软跷一样吗?

李：软跷不好看，大宽的，就像高跟鞋，大。所以就又改良了，比软跷再立一些，高一点儿。也用带子。脚后跟让木头支着，用带子绑上，但不用捆那么多。好多人都用这种跷。练一个多月就行了。但穿这个鞋不能跑，不好跑，就像穿高跟鞋似的，一跑起来"吭""吭"的，不行。所以一般是花旦戏，没什么太多动作的才行呢！连《辛安驿》都不行，得踢矮子[3]，那怎么踢呀?(笑。)有的唱《辛安驿》还打单腿[4]，三起三落，那不行。

◉软跷是什么时候出现的呢?

李：我的印象是在三几年的时候才有的，不知道谁先用的，因为我不练这个东西。后来就看见有人用，我问，这是什么呀?后来知道这是假的，是软跷。用的人不太多，一般的是一些票友呀，女孩子多，好玩，又想演绑跷的戏，因为有些戏不绑跷不行，现练也来不及了，就用软跷。在这以前没有，因为以前女的演戏是不太多的，虽然也有奎德社。所以还是在三几年以后，30年代末吧！最早就是穿垫底儿鞋呀！就是这个意思，叫里高底儿。但是垫底儿鞋系上鞋带就行了，这个得绑点儿。软跷的底儿是纳

的，木头在鞋里头，等于在鞋里垫一块木头就行了。鞋大。

◉绑跷的十三妹与不绑跷的十三妹有什么区别呢？

李：剧本全一样。那时演戏和现在不同，你的和我的不一样。那时候不带说戏的，不讲究说咱们俩先说说戏，对对戏。咱们台上见。好多戏，你自己可以有变动。你走翻身儿[5]，他可以不走翻身儿，这是可以的，但是词儿不能变。十三妹都用京白。这出戏念白是很难的，所以王瑶卿先生的京白是很讲究的。但是后来王先生的念白显得有点儿老一点儿，有点儿像原来老旗人说话那样。后来我们就不那样了，因为究竟我们接触清朝已经是一个尾巴了。我小时街上旗人见了面还请安，但说话已经不那样了。王瑶卿先生是供奉，在宫里听人说话，拉长腔，慢哪！

扮相都是一样，但有一点区别。王老先生身背刀弓，把刀和弓全背上了。一般的现在一看这扮相就是王派：一边是刀，一边是弓，这儿还来一个绸子系上，不然弓跑了，因为这是弹弓，不是射箭的弓。我们背着弓就用不着再系绸子了，刀就挎着。其他的也是打衣打裤、腰巾子、风帽。也是一身红，马鞭。

◉动作上有什么区别吗？

李：那当然。趟马[6]的时候就与王先生的不一样了，王先生不绑跷就不能走许多。翻身也没有绑跷的特点。绑跷有绑跷的特点。比如绑跷，跟着小锣、铙钹的锣点儿走，"| 仓 0 | 仓仓 | 仓仓 | 仓 0 |"走着好看。大脚片没那么好看，尽管也可以，但是就不是那个样儿了。很多的步子，比如"| 仓仓 | 仓仓 | 仓 0 |"，绑跷然后可以耗一会儿，大脚片耗半天也没人理。其他剧本都一样，只是个别地方绑跷有绑跷的特点。

◉解放后废跷您有没有一个适应的过程？

李：当然有。因为绑跷惯了。打把子原来是小脚，欠着脚，速

度很快。一不绑跷就慢了,脚不听使唤了。这是一个别扭。而且走起路来就变了,脚步就要变了。原来的脚步是那样走的,现在要压着，像青衣的步子似地走了。圆场[7]也得从头练。原来是“嗒……”就跑起来了,保持稳就行了,步子稍微大一点儿,因为绑跷步子太小就像棕人儿似的了。不绑跷不行，大步就不好看了。所以脚步得重新练。

最难的是打出手。绑跷时迎面骨上、脚腕下这一块儿不是裹着好些布吗?踢枪是用这儿踢。不绑跷,一个是靴子口儿这儿有个勾儿,枪到这儿勾一下,一踢,它回来一下,讨厌了。再一个是得躲开这靴子的口儿。不一样了。速度也不对了。不是“嗒”就出去了。而且绑跷时这块儿缠着很多布,踢一下,这块儿也不疼。没有跷了,就往上踢了——用迎面骨踢了。一踢就破了,很疼,还不容易好。后来没办法,怎么办呢?演《无底洞》,踢,受不了哇!就得练。最开始时就做一个棉垫儿,就像送煤的脚上穿的护袜,棉的。这么练。慢慢地到舞台上不用它。后来想了半天,就买了踢球的运动员用的保护的东西，里面是藤条，外面是皮的,很薄的皮子,还有棉花,就和踢球一样。这样,“当!”就踢出去了。但是就没有过去的那种弹性。

我们的学生平时练的时候戴上点儿什么,真演出的时候就那么踢了。够呛!我记得我的学生刘琪和叶红珠脚上的青都不带好的。

◉荀慧生先生用软跷吗?

李:我印象里没有。我看过他绑跷,演《小放牛》,因为那时候我也演《小放牛》,演花旦戏。我就和李玉茹去看。她演花旦戏。我们俩去看戏。那是很早的事了,我还很小。我们俩坐一辆洋车。在吉祥看他和马富禄先生的《小放牛》。他绑跷。这样的戏用软跷是不可能的，顶不下来。因为没演完跷就散了，就乱

了。所以一定是硬跷。后来他也不演《小放牛》了。唱《小上坟》等必须绑跷。但对他绑软跷我没印象。后来他就不演绑跷的戏了。男的一般不大用软跷。

小老板最典型的戏是《双合印》,是小丫头到监狱去救人,听见监狱里有人喊救命,那人是按院私访。叶盛章唱这个戏。我搭叶家班时演过。叶盛章有很多技巧。叶盛兰演按院,我演丫环。他在水牢里,丫环为了救他,解开了腰巾子,还够不着,就把脚带子用上了。在后台绑跷时就单用一根带子,为台上用的。把带子解下来,脚全露出来了。另外小老板的《战宛城》里有一段表现她怀念她丈夫,思春。捡场的在桌子后头,用两个耗子(注:道具)表现交配。她看见了,就去扑它。把脚抬起来了,一只脚站着,半天换一只脚,晃悠晃悠,特别就为亮跷,显出他的跷功。这得有功夫。

有的戏里有特别的地方专门亮跷。像《辛安驿》,姑娘给公子脱靴子,一看也是小脚。其实是腿底下藏一只跷。姑娘还拿自己的小脚比一比。很突出。《小放牛》里有一个动作,牧童把跷托起来,还闻一下。

穿软跷就不用裤腿儿了。绑上来之后,因为鞋很大。这种跷的戏绑腿的戏很少,都是散腿。脚后跟太大,就不好看了。多肥的裤子也够呛。

## 注 释

[1] 快枪,京剧中常用的一套程式化武打动作。

[2] 抢背,京剧中的常用动作,属滚翻型软毯子功项目。

[3] 踢矮子,京剧动作。

[4] 打单腿,京剧动作。

[5] 翻身儿,京剧动作。

[6] 趟马,京剧中用以表现骑马疾行的一套程式化动作。

[7] 圆场,又称跑圆场,京剧中用以表现奔跑的程式化动作。

## (3) 访问周金莲

被访问者:周金莲

出生年代:1923　性别:女　职业:演员　行当:花旦

简介:周金莲是花旦演员,尤以表演玩笑旦著称。1939年毕业于中华戏曲专科学校。北京市戏曲学校退休教师。

访问时间和地点:1994年3月2日,作者住所(北京)。



[照片23] 周金莲女士与原中华戏曲专科学校部分女生在80年代初的合影(周金莲提供)

前排左起:高玉倩　李玉茹　吴素秋　后排左起:张玉英　周金莲

◉您是哪一年到中华戏曲专科学校学习的?

周:1933年。

◉您能谈谈您学跷的体会吗?

周:练跷确实是非常苦的功夫。跷就那么一点儿大。早晨起来就得绑上。喊嗓子时也绑着。人家学戏时坐着,绑跷的得站着学。在砖地上跑圆场。冬天地冻了,三九天也得在院里跑圆场。一个老师拿着藤子棍儿站在中间,让学生围着他跑。清早起来就绑上,到睡觉才卸。疼得我抱着脚哭。下课时,大伙儿玩儿,我们想歇会儿,可是训育老师让"去玩儿去"。跳绳、踢毽,都绑着。

练站功时,一条板凳上站三个人。如果有一个支持不住下来了,三个人就都摔了。还站香,看着那香一寸一寸地烧,站在板凳上都打哆嗦。

解放后丢了可惜了。受多大罪才练会的呀!

武旦要练出手。花旦练走花梆子,蹉步[1]。练走脚步。

唱花旦的都练跷功,像《杀惜》、《挑帘裁衣》、《翠屏山》、《战宛城》,都绑跷。还有《拾玉镯》、《戏凤》。带点武的,如《穆桂英》、《樊梨花》,也都绑跷。

◉解放后废除跷功以后,您感觉怎么样呢?

周:解放后废除了绑跷,上台就没辙了。因为我个儿矮,我一直绑跷。绑跷是表现封建社会对妇女的一种残酷的压迫,何必把这暴露在舞台上呢?可是不管怎么说,这是京剧里一个很重要的艺术,废除了有点儿可惜。废除了咱们也拥护。前些日子又要恢复。

◉您觉得绑跷与不绑跷有什么区别吗?

周:绑跷与不绑就是不一样。就是美。跷小,走起来就觉得飘。小脚老太太自然就扭起来了,再有功夫,就更好看了。宋德

珠、李金鸿练的打出手,和现在的就是不一样。跑得快,转身快。就像滑冰似的,因为后头有一个铜箍。学青衣的不踩跷,像侯玉兰。那时候多少都会一点儿。有几个学生进学校时大了,就不练。

◉您看见过软跷吗?

周:软跷是三四十年代才有的。我们学戏时还没有呢!软跷兴过一阵。尺寸比硬跷放大一倍(5寸)。不会硬跷的人也能踩。只要不跑就可以用。绑软跷不能跑,也不好看,因为脚后跟回不去。

◉演十三妹绑跷吗?

周:十三妹,按王派,不绑跷。宋德珠唱这出戏也不绑跷。唱《扈家庄》也没有绑跷的。古装戏不绑跷,昆曲戏不绑跷。京剧中一般是小姑娘、小丫头、少妇、风流中年妇女踩跷。

## 注 释

[1] 蹉步,京剧中常用的步法。

## (4) 访问赵德勋

被访问者:赵德勋

出生年代:1918　性别:男　职业:演员　行当:武净

简介:赵德勋是武净演员。1937年毕业于中华戏曲专科学校。北京市戏曲学校退休一级演员教师,主教武净和武旦。在30和40年代,曾与宋德珠长期合作,对宋派艺术十分熟悉,因此许多年轻演员向他学习武旦。



［照片 24］ 赵德勋先生在授课（王爱群摄）

(第一次)

访问时间和地点:1994年3月19日,作者住所(北京)。

◉您能谈谈您对软跷的印象吗?

赵:我一学戏的时候就有软跷。什么时候有的我不知道。软跷不好看,个儿大,大脚尖儿出去了,脚后跟还往下一块。学硬跷,像宋德珠,真挨揍呀!德珠的脚连骨头都变了形。德珠那硬跷也小,说三寸金莲哪!也就二寸多。

为什么台底下叫好呢?其实他亮相并没多大劲,就是给跷叫好。比如说对刀,关平与青石山九尾玄狐对刀,一削脑袋,"仓唧仓一切仓!"德珠这跷功呀!"叭!"一欠脚,纹丝不动。然后,也不掏腿儿[1],绑跷亮相,两只小脚紧贴在一起站着。观众叫什么好?给跷功。

◉您是唱武净的,怎么教起武旦来了呢?

赵:我是武花脸出身,傍宋德珠。比如《打焦赞》,我演孟良;《十三妹》,我演二和尚;《抗金兵》的金兀术……不管唱什么都行,只要和他是敌我矛盾就得。我去上海的时候,顾正秋、张正芳也就十三四岁。宋德珠去了,上海戏校的校长让他教戏,他让我替他教。替他教戏就得像他。他演出,我就扒着台帘看,看完了我要是不会,他就给我来来[2]。那时还没解放呢!

◉您知道余玉琴的十三妹是什么样儿吗?

赵:余玉琴是德珠的老师,小名儿叫余庄儿。不过我还真没瞧见过他这出戏,没赶上过。德珠有十个老师:余玉琴、朱桂芳、郭际湘、九阵风、十阵风、朱玉康。后来快毕业了,又有荀慧生、筱翠花。反正有十个老师。十个老师的优点都在他身上。他一成名又发挥点儿,怎么不出名?现在一提就是宋派《扈家庄》,其实他就是《金山寺》好。《扈家庄》不算好,大脚片。他跷功戏是

好。他这《金山寺》一上去，嗬！青儿那个小个儿，小腰儿。我说，“你就缺俩胸脯儿。”他听了也乐，说，“我垫上点儿？”我说，“那倒不必。”那叫好看哪！怎么不红？要我说，旦角上场，台底下看了，要不喜欢得说“这真好。这要是我媳妇才好呢！”，要没有这劲儿，这角儿就红不了。就是听两句还凑合，那不行。男旦也如是。是男的，怎么女性这么足？这就快红了。一唱人家恶心，那还红什么？你没那么大吸引力，还唱戏呀！

◉您后来和李金鸿先生合作，他从用跷到不用跷，您感觉有什么变化？

赵：身上不好看了。绑上跷，有时身上就像站不住似的，你的脚就得动弹。你一动自然就带着美。小动肩膀、小挺胸脯儿的身段，就是绑跷合适。没了跷了，真压步[3]，怎么也不好看。有跷特美。一没跷，差点儿了。

个儿也矮了。德珠比我矮一点儿，一绑跷就和我齐了，显得瘦溜儿，等于踮着脚再加两三寸，芭蕾舞似的，底下还加点儿木头，你算算占多大便宜！软跷不行，脚后跟在外面露着，那叫什么呀！那就不叫跷。不行，不好看。你要绑跷，就绑硬跷，要不绑，就别绑。软跷，我觉得不如不绑。都是没下多大功夫。得下两三年功夫。软跷根本就不行，不值钱，不好看。花旦都绑点儿，比他平常的个儿高一点儿，身上好看点儿。不绑跷，身上难得好看，个儿再矮点儿的人，更吃亏了。

◉不绑跷以后速度有没有变化？

赵：他们当初快。他有话，傅德威一个大刀花儿[4]转身儿，武旦能转仨身儿，“噌、噌、噌”，他有跷呀！等于木头拧弯儿呢！关平使一个大刀花儿，他使仨。不使跷，速度是慢了。不过也慢不了多少。宋德珠的《扈家庄》不绑跷，也那么快。

（第二次）

访问时间和地点：1994 年 3 月 25 日，赵德勋住所（北京）。

◉上次您谈到余玉琴是宋德珠的老师，他向余玉琴都学了什么？

赵：《扈家庄》是余玉琴教的。《金山寺》是朱桂芳教的，梅兰芳的路子。《扈家庄》是余玉琴教的，还有《泗州城》。《十三妹》是和王瑶卿学的。后来我们学生，到晚上吃完晚饭，由老师带着，上王大爷[5]家去，在大马神庙，在那儿又学一会儿戏。王先生不上我们这儿来，我们上他家去。在那儿还碰上过程砚秋、梅兰芳，四大名旦，都跟徒弟似的。德珠的十三妹就是在那儿学的。

◉他和王先生学的十三妹，还绑跷吗？

赵：不绑。谁都不能绑跷。谁要是绑跷唱十三妹，那他就错了。唯独十三妹这个人物，不但不绑跷，还不“踏步”。你比如咱们不绑跷，《二进宫》你也不绑跷呀！它都有“踏步”。唯独十三妹，这是王先生说的，丁字步，还有好些武生的身段，因为她好武，又因为武旦本身就带一点儿武生。武旦许可掺一点儿武生身段，还好看。

我知道十三妹不能绑跷，因为我在王大爷那儿瞧的多了。其实会跷，像德珠，但不绑跷，就按王大爷的路子走了。十三妹的身段基本上全一样，路子都差不多，趟马。但是宋德珠的刚性多点儿，武生的东西多一点儿。

◉宋德珠不绑跷的戏有几出？

赵：《刺巴杰》，谁也不绑。《十三妹》、《扈家庄》，谁也不绑。好些身段，一绑跷没法儿做了。学武旦，就得绑跷。跷让你自来美。就算身上不大好看，一绑跷也显得美。毛世来爱绑跷。那会

儿有的戏必须绑跷。还有，如果你是大高个儿，再绑上跷，过了，也不好看。您本来就小个儿，再不绑跷，唱《扈家庄》，就矮了。咱们这行，一个是声，一个是色，差一点儿也红不了。

◉您看过绑跷的《醉酒》吗？

赵：《醉酒》没有绑跷的，身段没法做。

◉我听说筱翠花演过《醉酒》，是绑跷的。

赵：我没看见过。他净演谋害亲夫的戏，像《大劈棺》、《十二红》。老是把自己的丈夫害死，然后跟别人。

## 注 释

［1］ 掏腿儿，京剧旦角的一种步法。

［2］ 来来（读 lái lái），京剧界行话，指示范一下。

［3］ 压步［读 yà bù］，京剧旦行的一种步法。

［4］ 大刀花儿，京剧武角的一套程式化动作。

［5］ 王大爷（读 wáng dà yé），京剧界对王瑶卿的尊称。

## （5）访问秦雪玲

被访问者：秦雪玲

出生年代：1947　性别：女　职业：演员　行当：花旦

简介：秦雪玲（见篇首彩页）是花旦演员。1967 年毕业于中国戏曲学校。现为北京京剧院演员。1986 年她率先在京剧舞台上恢复跷功，成为自 1952 年以后在中国大陆上第一位踩跷表演的京剧演员。

访问时间和地点：1993年8月6日，秦雪玲住所（北京）。

◉您是哪一年出生的？您是出身于京剧世家吗？

秦：我生在1947年，是属猪的。我的父亲是裁缝，母亲是电话员，但是因为孩子多，为了照顾孩子，后来就不工作了。她是个戏迷，就是她带我到戏校参加考试的。我小时候，有一次和母亲一起看梅兰芳的戏。当时我问我母亲，“这个人走路怎么踩在轮子上呀？”梅先生在台上的脚步特别稳，就像是踩着轮子似的。

◉您在哪儿学的京剧？什么时候毕业的？是什么行当？都跟谁学过戏？

秦：我1967年从中国戏校毕业。和芙蓉草，就是赵桐珊，和荀令香学过戏。我还和李香筠、罗玉萍等老师学过戏。

◉您的丈夫是谁？

秦：宋捷。他是我的同学，唱小生。现在他在北京京剧院任导演。最近他导演了新戏《画龙点睛》。他和阎桂祥配戏。

◉他对您踩跷持什么态度？您怎么想起要练习跷功呢？

秦：我丈夫十分支持我练习跷功。你看，我的个儿太矮。我在学校学戏的时候，无论是学文戏还是练武功，一直是班里最优秀的学生。可是我入学几年之后，我的老师们就开始为我发愁了，因为我不长个儿。毕业以后，我的个头儿更让我着急，因为我的个儿太矮，和人家配戏都不好配，站在人家边儿上像个孩子，怎么当主演？我丈夫对我说，“你要是不学跷，就别想吃唱戏这碗饭了。”80年代初，他去美国访问，求他在美国的朋友给我做了一对跷。回国后，他让我练，说，“你再不练，就全完了。”我听了他的话，决心练。说实在的，本来真不想练，太痛苦了。

我当初练跷就是为了垫个儿。刚开始在舞台上用的时候，和脚一样大，在前边垫上塑料泡沫。有一张《乌龙院》的照片，旦

角上椅子，正好露出一只大脚，真寒碜哪！后来我就试着用小一点儿的，越来越小。如果一开始就用小的，领导也许会有顾虑。后来我发现观众很喜欢。用跷对我来说，又有艺术又有个儿。

◉您是什么时候开始学跷的呢？

秦：我练跷练了将近十年，直到1986年才开始在舞台上使用。我学跷的时候，已经差不多三十岁了。我绑上跷，用手扶着床站起来，两眼看着表。站三分钟，坐下来歇一会儿。你知道，当你绑上跷以后，就算不站起来，两只脚也又疼又胀，到后来就木了。你看见我这跷带子上的血迹了吗？练跷的时候两只脚都破了。慢慢地，我能在这屋子里走了。后来这屋子显得太小了，我就到学校的排演厅里去练。我还练习绑着跷蹲、拣东西和其他腿功。可是最好的练习还是在舞台上实际演出。一出《拾玉镯》要演三刻钟。不管你腿多酸，也得忍着把这出戏唱完。在我练了大约两年以后，我就能绑着跷演出了。现在，我唱什么戏都绑跷，与别人配戏也没问题了。

◉您开始用跷时有什么阻力吗？

秦：我毕业后，就和同学们一起被送到农场劳动。后来江青让农场的领导选几个最好的学生回北京，为了成立戏校。我是作为最好的学花旦的学生被选中的。我在学校教了八年书。可是因为我太想当演员，所以后来我调到了剧团。1986年，我来到演出中心。有一天，演《婵娟误》的女主角的李世英临时生病了。按照剧情，这个女主角前边应该是泼辣旦的风格，后边是青衣的风格。所以演好了不容易。剧团领导让我钻锅[1]。我同意了，可是有一个条件，就是得踩跷。领导答应了。可是后来就又不能踩跷演出了。我只好在彩鞋里垫一个很厚的鞋垫。我尝试了许多办法，结果都不行，太沉，太笨。1987年，我们应邀到天津中国大

戏院演出。领导说让我带着我的跷，在那儿演演试试。可真受欢迎啊！我演出的第三场，就有碰头好儿了。

后来我才知道，我在 1986 年踩跷演出之后，一些报纸杂志上为踩跷的问题有过争论，比如 1987 年 9 月 2 日和 14 日的《北京晚报》，1989 年第一期的《中国戏剧》。有些观众非常欢迎踩跷。

原来中国戏校的校长还是副校长王荣增是王瑶卿的侄孙子。他赞成踩跷，并且认为这种艺术技巧应该传下来。也有人反对，说跷有损于中国妇女的形象。可是这是个历史的事实，又不是后人凭空捏造出来的。

◉我听说您的婆婆是著名的旦角演员[2]。她对于您踩跷有什么看法呢？

秦：开始，我婆婆说，"你都快三十了还练？我一听都觉得瘆得慌。"可是她去上海时，找了个师傅，给我做了一副跷。现在我有许多副跷，是我和我丈夫做的。我们用木锉把它锉光。连我家的小保姆也帮着锉。跷的后跟应该有一个铜箍。因为不好找，我们就用铝的代替。

◉您用跷以后有什么感觉呢？

秦：上了跷感觉不一样，老戏的味道能增加几分。走起来自然地就扭。和踩跷一比，大脚片就像一杯白开水，没有味道。对于我来说，绑不绑跷大不一样。有时，我绑跷穿长裙子，观众都不知道我绑着跷。绑上跷特别快，特别利索。

## 注 释

[1] 钻锅，京剧界行话，指演员为了扮演自己所不会的角色而在很短的时间内临时学习。

[2] 即张正芳(1929— ),著名京剧演员,工武旦、刀马旦。

## (6) 访问马玉秋

被访问人:马玉秋

出生年代:1916　性别:男　职业:京剧旦角化装师

简介:马玉秋是著名京剧旦角化装师。早年学习花旦,并曾于1947年拜荀慧生为师。50年代改行习容装,此后长期担任荀慧生的化装师。

访问时间和地点:1994年3月29日,马玉秋住所(北京)。

◉您能谈谈您学艺的经过吗?



[照片25] 马玉秋先生在为李慧芳女士化装(马玉秋提供)

马：我是苦孩子，老家是在河北省。那时是旧社会，是在蒋介石的统治下。我7岁那年父母去世，9岁时，表哥把我带到北京，就把我卖到旧戏班里了。

我被卖到北京以后，先学诸茹香，老先生唱花旦。后来又拜了新丽琴。大概是在1947年，我拜的荀先生。到五几年，荀先生跟我说，"你改行吧！"我说，"我改什么行啊？"荀先生说，"将来以后这男旦角不吃香了，不行了。你可以改化装。你改了化装，比演戏还长远。"结果他给我拿的钱拜师，拜了本团的茹文彬。1953年我改了行，他们都说我手巧。后来就傍荀先生了。开始时是边化装边演出，到1957年，就不上台了。我跟荀先生这一段，就是给他化装。他做什么服装也找我。什么戏、什么服装、要什么颜色、什么花样儿，也跟我研究。

跟荀先生这么多年了，我体会，荀先生的戏学不了，那身上绝了。他说，他排这出《红楼二尤》时（注：1932年首演），那时用保姆，是三河县的老妈子。他排尤三姐时，尤三姐不是乡下人吗？他就跟保姆说，"把你闺女接来。"其实他有用意，就是看这丫头每天的动作。他站在廊子底下，抽着大雪茄烟，看着这个丫头玩，看那孩子身上。为什么他这出《红楼二尤》出去就对了？他想，这是乡下丫头，她有天真性呀！他让这丫头在他家住了一年多，供吃供喝，给买衣服，反正"怯"[1]吧！红袄绿裤子，小辣椒似的。戏排出来就对了。他就研究这个动作。

荀先生不走小步，大步"量"[2]。他是5岁给卖到梆子班的。他老家是东光县，家里穷。他有个哥哥。他唱梆子不能大步量，是成了名以后改的。他说，"这碎步，还错着走，多费劲呀！"大步量时不绑跷。他在科班时绑，以后也绑，是成了名以后，有自己本戏以后改的。到五几年以后就不绑了，也不允许了。他那跷呀，这么

大箱子有两大箱子。有红缎子鞋、白缎子鞋、粉缎子鞋……

◉您踩过软跷吗？

马：我没踩过软跷，我学的硬跷。硬跷很难。乍一绑，绑完了以后，站不起来。拄着棍儿慢慢跟着走。从脚后跟起，把后边大筋抻直了。哪儿就练出来了？一两个月以后，练得会走了，反正是疼呀！然后，踩砖。两块砖平着，站上去。过十天八天的，把砖长着立起来，拄着棍儿上去。上去以后就把棍儿扔了。那会儿有香，一寸画一个印儿，好比烧了三寸了，歇会儿吧！不能坐着。你还得蹲在砖上。蹲下，蹲下也疼呀！最后把两块砖立起来。冬天在冰上走。能不摔？把腿摔得甭提了。最后不在冰上跑了，在沙土地上跑。我没上过大缸。荀先生上过。腌咸菜的缸，里头一大缸水。师父老看着。师父也是恨铁不成钢，你练成了好给我奔去呀！那都是写过字据的呀！我还写过十二年呢！练完大缸以后，棍儿也撂了，慢慢在缸沿上走。有时也往里掉。掉下去，半缸水，就都湿了。湿了，下来以后还得挨揍。师父拿刀坯子揍屁股蛋子，哪儿都打，就是不打脸，你好扮戏呀！都练好了之后，才上舞台。

过去那小脚不是有裹脚条子吗？硬跷也有裹脚条子。前面一个尖儿，后面抠个跟儿，跟儿上有铜箍，穿上鞋好看。绑上跷以后，要缠到半腿，就怕把脚崴了。把脚脖子裹住了。把跷绑好了，穿上裤腿儿。绑上跷就是两个脚趾头吃力。

软跷就是大。绑软跷也用带子捆，但是短，就与平走差不多了，所以大有区别。毛世来唱《玉堂春》都绑跷。为什么呢？他个儿矮。硬跷能让人长起来三寸多高，那不是就高起来了吗？不让绑跷，就不能演戏了。所以他说，“不让我绑跷，就把我饭碗踢了。”“不让绑跷我就短了半拉腿。”

现在秦雪玲，外国人都看她，就看脚底下。她扮相好看，就

是个儿矮。那孩子下苦功夫，黑天白夜地练，现在跷功就她一个。老先生过去留下来的东西，是宝贵呀！过去那么大脚丫子弄成这个样儿，能不受罪吗？就用两个脚趾头走，没有好功夫，这三个钟头，能熬得下来吗！

## 注　释

[1]　“怯”，北京方言，指俗气。

[2]　大步“量”（读 dà bù līang），指迈大步走。

## （7）张美娟和齐英才来信

简介：

张美娟，女，1929—1995，一级京剧演员，著名武旦、刀马旦。6岁开始学艺，1939—1944年间在上海戏剧学校学习。50年代曾多次出国访问演出，享誉东南亚和欧洲。退休前曾任上海市戏曲学校校长，高级教师。1995年因患癌症病逝于上海。

齐英才，男，生于1926年，张美娟之夫，京剧生行演员。毕业于夏声戏剧学校。退休前曾任上海京剧院团长、副院长，上海市戏曲学校常务副校长。

（第一封）

育馥：你好！

来信收到。你工作太辛苦了，令我感动。为了跷的事，你找了那么多资料。要是我在北京给你面谈就好了，要不然你还有出差任务来上海，我可以给你看实物和示范动作，你就会更明白

了。现在咱们在纸上谈。

硬跷台步，因是足尖走路（如芭蕾），只能直走不能弯曲，但可以蹲下打脚尖，或者走卧鱼等动作。软跷如同现在的高跟鞋，是靠脚掌走路，但在台上演出无论软、硬跷，都得走小步、碎步，因为显示她是小脚走不了大步的。这样才显出封建时代女性的婀娜多姿的美。你要在上海的话，我可走给你看，你就懂得其中的奥妙了。废跷之后，我在演出上很不习惯，着实练了一阵大脚台步功夫。当然审美观点不同。老戏迷认为不踩跷不好看，但解放后的新观众和老革命看来不踩跷走大一点的台步，认为是自然美，谁也不挑眼，也认为很好，就习惯成自然了，不认为她不美了。可见习惯不习惯的重要性了。为了使你弄明白，我把几十年珍藏的照片两张寄给你看。一张是我十二岁穿硬跷的杨排风剧照，贴在照相本里，别人想翻拍我都没给他。但为了你的论文，我硬是把它撕下来寄给你看。另一张是齐淑芳演《拾玉镯》穿软跷剧照，也寄给你看，对你写论文有参考价值。我只求你给我保存好，待用完后再寄还给我，因为只有一张了。不知以上所谈你明白否？如有不懂之处，再来信问我，我一定全力以赴支持你把研究工作搞好，作为阿姨的一点心意。

祝你们全家春节幸福快乐！

美娟

1994年1月2日

（第二封）

育馥：

来信和照片收到。硬跷情况你明白了，很好。软跷结构我再画个图样讲给你听：软跷没有布袜套。演员穿好袜子，穿软跷鞋，鞋背上有一根带子，像皮鞋带穿起来一样，鞋掌心就是木垫

子，是软木的，有三寸高。脚掌点地，成半脚尖状如高跟鞋。鞋后有一米长、一寸宽的两根细布带子绑住脚后跟（像穿芭蕾舞鞋一样），再套上小裤腿，露出小鞋。然后再穿彩裤。

（图略）

如还有不明白之处再来信问好了。你阿姨（注：指张美娟）说，为了你的论文和事业，只要她知道的，是百问不厌。

祝你事业成功！

美娟　英才

1994年2月18日

（第三封）

育馥：你好！

来信收到。知道了你的近况，我们很高兴。祝你事事顺心如意！

关于你问的几件事，答复如下：

你谈的所谓文跷、武跷。过去演出花旦用文跷的多，武旦演出都是踩武跷，当然也看演员的功夫深浅。如筱翠花先生是演花旦的，他演戏就踩文跷。至于刀马旦也视演员的功底高低而定，一般来说穿文跷者较多，但你阿姨演刀马旦的戏，如《穆桂英》、《白蛇传》、《十三妹》、《杨排风》等都是穿武跷演的。

武旦踩武跷演出时，只有翻筋斗落地时可以把脚放平，或开打急速时偶尔脚放平，但亮相时一定要直立，决不准脚放平。还有刀马旦踩武跷演出坐大帐，人在桌子后面坐时，观众看不见。可以暂时脚放平，但出帐行走一定要直立，否则就不是踩武跷了，看了叫人笑话就丢丑了。

好，就写到这儿吧！祝你们夏安。代问你父母好！

美娟　英才

1994年8月1日



[照片 26] 张美娟在《杨排风》中饰杨排风(摄于 1941 年)

## （8）王荣增致李金鸿的信

简介：王荣增，男，生于1923年，是王瑶卿先生的侄孙。工老生。曾任中国戏曲学校校长。

金鸿老师：

关于我祖父首演十三妹一事，查阅陈墨香[1]先生著《梨园外史》附记“观剧生活素描”一节明确记载：宣统末年在文明园重排十三妹。这就说明以前也演过。据当年情况推算，初演应在1909年，单独挑班在丹桂园时期，仅演单折《悦来店》、《能仁寺》。1911年重排是全部《儿女英雄传》。1909年以前只陪余玉琴先生饰演张金凤。

仅供参考。

荣增

1995年7月2日

### 注　释

[1]　陈墨香，男，1884—1942，著名京剧剧作家。1924年开始编剧，共编写京剧近百种，塑造了大批真实可爱的女性形象。

# Ⅱ　余玉琴和王瑶卿艺术生活年表[1]

| 年代 | 余玉琴 | | 王瑶卿 | |
|---|---|---|---|---|
| | 年龄 | 事件 | 年龄 | 事件 |
| 1868 | 0 | 诞生。 | | |
| 1875 | 7 | 入上海福寿堂科班学习花旦和武旦。 | | |
| 1881 | 13 | | 0 | 诞生。 |
| 1884 | 16 | 在上海搭丹桂茶园，名盛一时。 | 3 | |
| 1886 | 18 | 到北京，入四喜班。 | 5 | |
| 1889 | 21 | 创办福寿班。 | 8 | |
| 1890 | 22 | | 9 | 开始学戏。 |
| 1891 | 23 | 入春台班，选入升平署。 | 10 | |
| 1892 | 24 | | 11 | 到三庆班练功。 |
| 1893 | 25 | 演出全本《儿女英雄传》；<br>创立小福寿科班。 | 12 | 拜师谢双寿，学青衣。 |
| 1894 | 26 | | 13 | 在三庆班初次登台。<br>甲午花榜第一人，声名籍甚，各班皆争为延聘。 |
| 1896 | 28 | 与迟韵卿等组织福寿班；演出《儿女英雄传》，饰十三妹；排《德政坊》，邀王瑶卿参加演出。 | 15 | 搭余玉琴等人组织的福寿班。 |
| 1897 | 29 | 福寿堂堂会演出；<br>在颐乐殿演出；<br>在崇文门建广兴戏园。 | 16 | 结婚（妻为著名花旦演员杨朵仙之女）。 |
| 1898 | 30 | 在颐年殿演出。 | 17 | 随岳父杨朵仙进四喜班，不久退出。<br>入天福班。 |

（续）

| 年代 | 余玉琴 | | 王瑶卿 | |
|---|---|---|---|---|
| | 年龄 | 事件 | 年龄 | 事件 |
| 1899 | 31 | 在福寿班演出。 | 18 | 再入福寿班，成为主要演员。 |
| 1900 | 32 | 在宫中演出。<br>离北京去上海一带。 | 19 | 在家练功。 |
| 1901 | 33 | 回北京，恢复福寿班。<br>在宫中演出。 | 20 | 在东西英家花园戏台演出。入久和班。 |
| 1902 | 34 | 在宫中演出。正、二、三、四、五、六、七、八、十月共记录演出 18 场。<br>重新组织福寿班；与王瑶卿合演八本《儿女英雄传》，饰十三妹。 | 21 | 与余玉琴合演八本《儿女英雄传》，饰张金凤。 |
| 1903 | 35 | 在宫中演出。 | 22 | |
| 1904 | 36 | 慈禧下谕令专管武旦之戏，加双份钱粮，以旌其能。 | 23 | 被选入升平署，当了内廷供奉。[2]<br>搭入同庆班，与谭鑫培合作。 |
| 1905 | 37 | | 24 | 在宫中谢赏伤膝。<br>在同庆班与谭鑫培合作。<br>在宫中演出。 |
| 1906 | 38 | 在宫中演出。 | 25 | 在宫中演出。 |
| 1907 | 39 | 创办春庆班。 | 26 | |
| 1909 | 41 | 搭入春庆班。<br>参加取消私寓的会议。 | 28 | 在丹桂园自挑台柱，重排《儿女英雄传》，名震一时。<br>初演十三妹。在丹桂园时期仅演单折《悦来店》、《能仁寺》，1909 年以前只陪余玉琴，饰张金凤。<br>参加取消私寓的会议。 |

(续)

| 年代 | 余玉琴 | | 王瑶卿 | |
|---|---|---|---|---|
| | 年龄 | 事件 | 年龄 | 事件 |
| 1910 | 42 | 在春庆班演出。 | 29 | 在丹桂园演出。 |
| 1911 | 43 | 复建丹桂戏园。 | 30 | 八月二十日,文明园,双庆班,与俞振庭合演《儿女英雄传》。<br>与梅兰芳合演八本《儿女英雄传》,饰十三妹。<br>加入文明园,重排《儿女英雄传》,饰十三妹。<br>改搭文明园,他演的十三妹早已超过余玉琴了。<br>重排全部《儿女英雄传》。 |
| 1912 | 44 | 参加发起组织正乐育化会。 | 31 | 与梅兰芳、王凤卿合作,演于中和园。处于极盛期。 |
| 1913 | 45 | | 32 | 在各戏园演出。 |
| 1914 | 46 | | 33 | 在各戏园演出。 |
| 1915 | 47 | | 34 | 在各戏园演出。 |
| 1916 | 48 | | 35 | 在各戏园演出。 |
| 1917 | 49 | | 36 | 2.25 演出《悦来店》;在各戏园演出。 |
| 1918 | 50 | | 37 | 4.17,8.31 演出《能仁寺》;在各戏园演出。 |
| 1919 | 51 | | 38 | 在各戏园演出。 |
| 1920 | 52 | 5.22 演出《悦来店》。<br>5.23 演出《能仁寺》。 | 39 | 5.20,9.24 演出《悦来店》<br>10.17 演出《能仁寺》。<br>在各戏园演出。 |
| 1921 | 53 | | 40 | 1.8 演出《悦来店》。<br>1.9 演出《能仁寺》。<br>在各戏园演出。 |

(续)

| 年代 | 余玉琴 | | 王瑶卿 | |
|---|---|---|---|---|
| | 年龄 | 事件 | 年龄 | 事件 |
| 1922 | 54 | | 41 | 在各戏园演出。 |
| 1923 | 55 | | 42 | 在各戏园演出。 |
| 1924 | 56 | | 43 | 4.13,9.12演出《红柳村》。<br>9.7演出《悦来店》。<br>在北京各戏园演出。<br>1924年以后就不大登台了。 |
| 1925 | 57 | | 44 | 嗓音"塌中",不经常演出。自上海归来,给荀慧生排《悦来店》,《能仁寺》。 |
| 1926 | 58 | | 45 | 3月30日荀慧生首演《十三妹》。 |
| | | | | 与程砚秋合演《青云山》带《弓砚缘》。与程砚秋合作过短期,就息影歌坛了。 |
| 1927 | 59 | | 46 | 对《十三妹》剧本加工。 |
| 1930 | 62 | | 49 | 在天津演出三场《雁门关》后,脱离舞台生活。 |
| | | | | 到中华戏曲专科学校任教。 |
| 1931 | 63 | | 50 | 担任《剧学月刊》顾问。 |
| 1932 | 64 | | 51 | 在陆宅堂会演出《能仁寺》。 |
| 1939 | 71 | 去世。 | 58 | |
| 1951 | | | 70 | 中国戏曲实验学校校长。 |
| 1952 | | | 71 | 获文化部颁发的文艺奖。 |
| 1953 | | | 72 | 当选中国文学艺术界联合会委员。 |
| 1954 | | | 73 | 去世。 |

**本表资料来源**

①周明泰编，1932a。

②周明泰编，1932b。

③史若虚、荀令香，1985。

④中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编，1985。

⑤中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会编，1988。

⑥潘镜芙、陈墨香，1930。

⑦苏移，1990。

⑧马少波、章力挥等编，1990。

⑨波多野乾，1926。

⑩王芷章，1937。

⑪吴同宾、周亚勋，1990。

⑫王荣增 1995 年 7 月 2 日致李金鸿的信（附录Ⅰ(8)）。

⑬升平署，1900，1901。

⑭升平署，1902a。

⑮升平署，1902b。

⑯升平署，1903。

⑰升平署，1904a。

⑱升平署，1904b。

⑲清逸，1932。

⑳梅兰芳，1957。

㉑戴淑娟等编，1990。

## 注　释

[1]　本年表仅根据以上参考文献中提供的内容制作。

[2]　“内廷供奉”指清光绪九年（1883）以后，宫廷选定民间著名京剧演员若干人到宫内任“教习”，并不定期地进宫演出。他们与宫内会演戏的太监均属升平署管理，参加节令、喜庆大典以及某些日常的演出。（吴同宾、周亚勋，1990，第 339—340 页）查清代升平署《花名档》，在光绪二十九年

(1903年)以前(含1903年),上面没有王瑶卿的名字。在光绪三十年(1904年)正月立的升平署《花名档》第十面上始出现王瑶卿的名字,写明"王瑶卿,三两五钱,白米十五口。"另,他的名字在光绪三十年正月立的升平署《内外花名档》中首次出现,内写明"旦,王瑶卿,年二十四岁,食粮三两五。"(第十四面)由此可见,王瑶卿开始成为"内廷供奉"的年代为1904年。

# Ⅲ 跷在京剧中的使用及相关历史事件对照表

<table>
<tr><th>年代</th><th>社会事件</th><th>跷在京剧中的使用</th></tr>
<tr><td>1644</td><td>清王朝建立,满人统治中国。</td><td rowspan="4">京剧尚未形成。</td></tr>
<tr><td>1622</td><td>康熙皇帝下谕禁止缠足。</td></tr>
<tr><td>1668</td><td>一官员上书皇帝,请解禁缠足。此后人们可自由缠足。</td></tr>
<tr><td>1735</td><td>妇女不准进戏园。</td></tr>
<tr><td>1775</td><td></td><td>梆子演员魏长生进京演出,将跷功引进北京。</td></tr>
<tr><td>1779</td><td></td><td>魏长生第二次进京演出,声誉大振。</td></tr>
<tr><td>1780</td><td></td><td>魏长生第三次进京演出。</td></tr>
<tr><td>1790</td><td></td><td rowspan="7">四大徽班进京演出。此后京剧逐渐形成。花旦、刀马旦、武旦用跷。</td></tr>
<tr><td>1838</td><td>满族妇女不准缠足。</td></tr>
<tr><td>1840<br>|<br>1842</td><td>鸦片战争。战后中国政府被迫对外实行门户开放。</td></tr>
<tr><td>1844</td><td>外国传教士在中国沿海城市办起最早的女子学校。</td></tr>
<tr><td>1853</td><td>太平天国运动。太平天国禁止缠足。</td></tr>
<tr><td>1875</td><td>“禁缠足会”在中国南方成立。</td></tr>
<tr><td>1880</td><td></td><td rowspan="4">京剧逐步发展。</td></tr>
<tr><td>1895</td><td>康有为在广东组织“禁缠足会”。</td></tr>
<tr><td>1897</td><td>澳门、龙山、上海等地成立“禁缠足会”。</td></tr>
<tr><td>1898</td><td>资产阶级改良运动开始。光绪皇帝下谕禁止缠足。</td></tr>
</table>

(续)

| 年代 | 社会事件 | 跷在京剧中的使用 |
|---|---|---|
| 1900 | 八国联军占领北京。 | 妇女获准进戏园。 |
| 1901 | 满清政府下令劝说百姓放弃缠足。 | |
| 1902 | 八国联军撤出北京。 | 妇女不准进戏园。王瑶卿在《儿女英雄传》中饰张金凤。 |
| 1903 | 杭州成立“放足会”。 | |
| 1904 | 政府再次下令劝说百姓放弃缠足。通州下告示,禁止缠足。 | |
| 1909 | 学部通告学校不得招收缠足女生。河南成立“天足会”。江苏、安徽、江西禁止缠足。 | 王瑶卿在《儿女英雄传》中饰十三妹,以靴代跷。此后,刀马旦不一定用跷。新的旦角行当花衫出现,不用跷。 |
| 1911 | 辛亥革命。清王朝结束。 | |
| 1912 | 中华民国成立。孙中山下令禁止缠足。 | 男女可以在北京合演。女演员开始进京演出。 |
| 1913 | | 男女合演被禁止。 |
| 1914 | | 妇女获准进戏园。 |
| 1916 | | 北京成立第一个女科班。 |
| 1917 | | 京剧发展成熟。旦行艺术开始兴旺。1917 年以后,花衫(不用跷)日趋重要。刀马旦和花旦不一定用跷。武旦仍必须用跷。 |
| 1919 | 五四运动。封建道德和缠足受到猛烈抨击。 | 梅兰芳赴日本演出。 |
| 1924 | | 梅兰芳第二次赴日本演出。 |
| 1928 | 内务部公布十六条规定,禁止缠足。 | |

(续)

| 年代 | 社会事件 | 跷在京剧中的使用 |
| --- | --- | --- |
| 1930 | | 第一个男女合校的戏曲学校(中华戏曲专科学校)成立。男女演员获准在京合演。梅兰芳赴美国演出。 |
| 1932<br>\|<br>1933 | | 程砚秋访问欧洲六国,学习西方戏剧和音乐。 |
| 1935 | | 梅兰芳赴前苏联演出。 |
| 1937 | 抗日战争爆发。 | |
| 1949 | 中华人民共和国成立。 | |
| 1952 | | 官方禁止在演出中用跷。 |
| 1966<br>\|<br>1976 | “文化大革命”。 | |
| 1986 | | 跷重新在京剧舞台上出现。 |

**本表资料来源:**

①李又宁、张玉法,1975,第 1515—1534 页。

②刘巨才,1989,第 43 页,第 403 页。

③任芬,1989,第 24 页,第 55 页。

④张庚、赵景深编,1983,第 143 页,第 413 页。

⑤苏移,1989,第 8 页。

⑥史若虚、荀令香编,1985,第 296 页。

⑦齐如山,1961,第 1646 页。

⑧梅绍武,1984,第 50 页,第 57 页。

⑨马少波、章力挥编,1990,第 192 页。

⑩H.S. 利维,1990,第 205 页。

# 人名索引

## （按汉语拼音音序排列）

G



H



J



K



L

R



S



T



W

# 主题索引

## （按汉语拼音音序排列）

**Y**



**Z**

# 出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁

盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九七年五月

# 三联·哈佛燕京学术丛书




· 第一辑 ·

中国小说源流论　石昌渝 著

工业组织与经济增长　杨宏儒 著

罗素与中国　冯崇义 著

《因明正理门论》研究　巫寿康 著

论可能生活　赵汀阳 著

法律的文化解释　梁治平 编

台湾的忧郁　黎湘萍 著

——陈映真的写作与台湾的文学精神

再登巴比伦塔　董小英 著

——巴赫金与对话理论

· 第二辑 ·

现象学及其效应　倪梁康 著

——胡塞尔与当代德国哲学

海德格尔哲学概论　陈嘉映 著

清末新知识界的社团与活动

桑兵 著

天朝的崩溃　茅海建 著

——鸦片战争再研究

境生象外　韩林德 著

——华夏审美与艺术特征考察

代价论　郑也夫 著

——一个新的社会学视角

走出男权传统的樊篱　刘慧英 著

——文学中男权意识的批判

金元全真道及其内丹心性学

张广保 著




**·第三辑·**

古代宗教与伦理　陈　来 著
——儒家思想的根源

世袭社会及其解体　何怀宏 著
——中国历史上的春秋时代

语言与哲学　徐友渔　周国平　陈嘉映　尚　杰 著
——当代英美与德法传统比较研究

爱默生和中国　钱满素 著
——对个人主义的反思

门阀士族与永明文学　刘跃进 著

明清徽商与淮扬社会变迁　王振忠 著

海德格尔思想与中国天道　张祥龙 著
——终极视域的开启与交融

**·第四辑·**

人文困惑与反思　盛　宁 著
——西方后现代主义思潮批判

社会人类学与中国研究　王铭铭 著

儒学地域化的近代形态　杨念群 著
——三大知识群体互动的比较研究

中国史前考古学史研究(1895—1949)　陈星灿 著

心学之思　杨国荣 著
——王阳明哲学的阐释

绵延之维　丁　宁 著
——走向艺术史哲学

历史哲学的重建　张西平 著
——卢卡奇与当代西方社会思潮

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝三联·哈佛燕京学术丛书　京剧·跷和中国的性别关系
作者＝
页数＝２１３
ＳＳ号＝０
出版日期＝